



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes
Departamento de Artes Plásticas

CUATRO ARTISTAS DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES A TRAVÉS DE SUS TEMAS

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Artes, Mención Artes
Plásticas

Isabella Montes
Tutora: María Angélica García G.

Caracas, junio de 2009

Y a mi hermana Laura

ÍNDICE GENERAL

CUATRO ARTISTAS DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES A TRAVÉS DE SUS TEMAS

	Pág.
☞ Resumen.....	4
☞ Agradecimientos.....	5
☞ Introducción.....	7
☞ Capítulo 1:	
Los antecedentes de la pintura venezolana previos a la formación del Círculo de Bellas Artes.....	11
1.1 El arte académico en Venezuela.....	11
☞ Capítulo 2:	
El Círculo de Bellas Artes.....	47
2.1. Circunstancias que precedieron a la formación del Círculo de Bellas Artes.....	47
2.2. Círculo de Bellas Artes: formación e historia.	49
2.3. Tres temáticas cuatro artistas.....	68

Breve reseña de la vida y obra de:

2.3.1. Armando Reverón.....	69
2.3.2. Federico Brandt.....	80
2.3.3. Luis Alfredo López Méndez.....	90
2.2.4. Manuel Cabré.....	94

☞ Capítulo 3:

De la Academia al Círculo de Bellas Artes.....	101
3.1. Análisis de obras por género:	101
3.1.1. El paisaje.....	101
3.1.1.1. Armando Reverón.....	111
3.1.1.2. Luis Alfredo López Méndez.....	114
3.1.1.3. Manuel Cabré.....	116
3.1.2. El desnudo.....	123
3.1.2.1. Luis Alfredo López Méndez.....	130
3.1.3. Naturalezas muertas.....	132
3.1.3.1. Federico Brandt.....	138
☞ Conclusiones.....	143
☞ Índice de ilustraciones.....	145
☞ Bibliografía.....	150

RESUMEN

Con el surgimiento del Círculo de Bellas Artes, a comienzos del siglo XX, la tradición pictórica venezolana de mediados del XIX experimentó cambios importantes, puesta esta agrupación de jóvenes artistas deseosos de promover transformaciones en el arte, a fin de liberarlo de los estrictos cánones y estilos vigentes para la época, logró una apertura hacia un nuevo enfoque artístico precursor del modernismo en Venezuela.

La admiración de la belleza los condujo a redimensionar el valor de algunas de las temáticas escasamente desarrolladas por los artistas de la Academia, mediante la utilización de nuevas técnicas inspiradas en los movimientos vanguardistas europeos, pero con un enfoque nacionalista innovador.

Este análisis de los cambios introducidos por el Círculo de Bellas Artes se fundamenta en el estudio y entendimiento de la vida y obra de tres grandes artistas académicos: Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas; y del análisis de la vida y obra de cuatro de los miembros de la agrupación: Armando Reverón, Federico Brandt, Luis Alfredo López Méndez y Manuel Cabré, a través de las principales temáticas por ellos desarrolladas: el paisaje, el desnudo y las naturalezas muertas.

AGRADECIMIENTOS

Quiero a través de mi Tesis de Grado agradecer a todas las personas que han formado parte importante de mi formación profesional y de mi vida:

A mi mis padres por el incondicional apoyo con que he contado siempre, por compartir conmigo todas las etapas de mi vida, así como mis sueños, enseñarme el camino que hoy sigo.

A mi hermana Laura, por estar siempre a mi lado, por ser un modelo en mi vida, por su constante e infinito cariño, apoyo y dedicación.

A mi Universidad Central de Venezuela, por la formación profesional que hoy me llevo.

A mi tutora María Angélica García, por todas las enseñanzas durante el desarrollo de mi Tesis, por valiosa orientación, exigencia e interés demostrado en el desarrollo de mi trabajo.

Al Dr. Carlos Gottberg, escritor, corrector y experto en arte, por su incalculable y oportuna ayuda.

A los profesores inolvidables de mi Universidad: Freddy Carreño, Elías Castro, Janeth Rodríguez, Geller Hernández, Andrea Imaginario, Ximena Agudo, Odette da Silva, Mayra Arvelo y José R. Maldonado.

A la memoria de mi profesor Antonio Galeandro, quien me guió en mis primeros pasos en mi formación artística.

A Patrizia Rizzo, prestigiosa artista y profesora de arte, quien durante siete años con mucho cariño y dedicación, me permitió desarrollar mis habilidades pictóricas, sin dudas es para mi un modelo a seguir en mi carrera. Y a quien estaré eternamente agradecida.

A Amanda Cabello de Díaz y Teresa Montagutelli, Presidenta y Vicepresidenta de la ADAP (Asociación de Artistas Plásticos de Venezuela) respectivamente, por su contribución en la búsqueda de información bibliográfica.

A mis abuelos: Carlos y Gladys Izquierdo, por sus enseñanzas, su infinita sabiduría y por ser compañeros de sueños.

A la dirección de la Escuela de Artes y su personal, en su orientación, ayuda cada vez que la he necesitado.

A tía Mérida Palacios, quien a través de su guitarra clásica y su amor al arte a inspirado muchos de mis sueños.

A Somaira Montenegro, por la lectura de la Tesis en uno de sus viajes a Venezuela.

A mis maravillosas alumnas de pintura, con quienes disfruto todas las semanas la enseñanza y la alegría de poder pintar.

A Kelly Bustamante, María Carolina Rodríguez, Lucy Henriques, Darlys Pereira, Virginia Martínez, Ruthsy Fuentes y Arianí Pinto, y a los que faltan, por ser mis buenos amigos.

A mis queridos perros: Bhima, Tasha, Stella Fiorella y Maya, por cuidarme y acompañarme en mis largas horas de pintura en el taller y de trabajo de Tesis.

A todos ustedes, gracias.

Isabella Montes

INTRODUCCIÓN

Para entender las transformaciones formales y estéticas que fueron introducidas como consecuencia del surgimiento del Círculo de Bellas Artes en Venezuela, es importante partir del estudio de las manifestaciones pictóricas previas a la formación del mismo.

La tradición plástica durante el período académico venezolano se caracterizó por seguir las corrientes clásicas europeas, pero ajustadas aquí a una temática nacionalista acorde con la realidad política y social de la nueva República. De allí que el universo de posibilidades del artista estuviera restringido a las representaciones heroicas y costumbristas que el Estado encargaba a su gusto para sus propios fines y con cargo al erario.

Dado que el arte europeo fue el modelo seguido, los artistas buscaron inspiración no sólo en los temas de éste sino también en la técnica; inclusive, muchos trataron de complementar su formación profesional estudiando directamente en reconocidas academias de Europa. En este sentido, resulta paradójico que las obras más importantes del arte académico venezolano fueran realizadas allí por encargo del gobierno y luego traídas al país.

Mientras en Venezuela esta pintura estaba en pleno auge, en Europa ya se desarrollaban nuevos temas y estilos. Sin embargo, los pintores no se interesaron en experimentarlos salvo en pocas ocasiones, en las que únicamente modificaron el trazo haciéndolo más suelto y menos pulido, la exigencia y el interés de la época los hizo concentrar su obra en la temática nacionalista.

A fin de lograr el objetivo propuesto que no es otro que el estudio de las trayectorias pictóricas de cuatro maestros venezolanos: Armando Reverón, Federico Brandt, Luis Alfredo López Méndez y Manuel Cabré y las aportaciones de sus obras a la plástica nacional, fue necesario traer a colación la vida y la obra de Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas, máximos exponentes de la pintura venezolana de su tiempo, caracterizada por

la tendencia académica inspirada en la pintura francesa y en la que el primero es paradigmático en el tratamiento de los temas de contenido histórico: tanto en la pintura de batallas como en la del procerato nacional.

De ello se concluye que el estudio de las obras de aquellos maestros permite no sólo analizar el estilo académico que se desarrolló en el país, sino también aporta las bases para reconocer y comparar los cambios introducidos por los miembros del Círculo de Bellas Artes, nacido por la influencia de las nuevas corrientes europeas y al que pertenecieron los cuatro pintores que serán objeto del presente estudio.

Producto de aquellas ideas renovadoras será la actitud asumida por los jóvenes respecto a la Academia de Bellas Artes en medio de un clima político caracterizado por huelgas y protestas contra el régimen político de Cipriano Castro, quien desde su llegada al poder en 1899, tuvo que afrontar una fuerte oposición política, no sólo en Venezuela sino también en el exterior, pues a consecuencia de sus desplantes, tuvo que sobrellevar, entre otras adversidades, el bloqueo de las costas de Venezuela por parte de unidades de las armadas inglesa, alemana e italiana por cobro de deudas a la Nación. Todo ello y el carácter del mandatario hizo que se mantuviera un régimen dictatorial con el objeto de mantenerse en el poder.

A comienzos del siglo XX, las circunstancias condujeron a la creación del Círculo de Bellas Artes como una importante agrupación artística de carácter innovador y arriesgado para la época, formada por un grupo de alumnos de la Academia que inconformes con la enseñanza que allí se impartía, se retiraron para experimentar con un nuevo arte. Algunos de ellos se habían formado en el exterior, gracias a becas otorgadas por el Estado o por iniciativa propia.

Las nuevas corrientes artísticas europeas de finales del siglo XIX, promovieron la creación de estilos como el impresionismo, que influyeron en los estudios de algunos de los miembros del Círculo de Bellas Artes. Gracias a tales experiencias, se incorporaron cambios en la temática y en las técnicas en el arte venezolano, lo que dio inicio a una apertura hacia el arte moderno y al desarrollo de un arte propio y nacionalista.

De allí la importancia del estudio de los aspectos formales introducidos en las obras realizadas por sus miembros más destacados, quienes desarrollaron tres temáticas que serán expuestas en la presente investigación: el desnudo, los paisajes y las naturalezas muertas. Motivos que no sólo inspiran las nuevas obras sino que permiten la incorporación de nuevos recursos como el tratamiento de la luz, el uso de una pincelada más suelta y una paleta de una riqueza cromática superior, más brillante y vívida. Es importante destacar que pese a que algunos pintores del período académico venezolano incursionaron en dichos temas, lo hicieron en forma muy puntual y sin dedicar a ellos sus obras más destacadas, empleando para este fin la realidad como recurso de sus composiciones.

En el Círculo de Bellas Artes cada quien, en función de sus intereses, desarrolló ampliamente una o más de las temáticas anteriormente mencionadas. De aquí que el estudio de la vida y la obra de cada uno de los exponentes seleccionados, nos permitirá comprender como sus motivaciones, formación artística y genialidad intrínseca, se funden en cada una de sus creaciones, y dejan una huella imborrable en su época y en el futuro del arte venezolano.

Los artistas estudiados con este propósito fueron: Armando Reverón (1889-1954), Federico Brandt (1879-1932), Luis Alfredo López Méndez (1901-1996) y Manuel Cabré (1890-1984). Sus obras, analizadas por género, permitirán el entendimiento de dichos cambios y el desarrollo de un nuevo estilo autóctono y autónomo.

Cabe destacar que parte del material citado en el presente trabajo, no se basa en información obtenida de la fuente primaria sino en una recopilación bibliográfica de diversos autores, como es el caso de los artículos publicados por Leoncio Martínez en *El Universal* referentes a la ruptura con la Academia y la creación del Círculo de Bellas Artes. Igualmente, las obras analizadas forman parte de colecciones privadas, muchas de las cuales no siempre son

accesibles al interesado. En consecuencia, las imágenes presentadas fueron extraídas de aquellas referencias bibliográficas que las emplean.

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES DE LA PINTURA VENEZOLANA PREVIOS A LA FORMACIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES.

1.1. EL ARTE ACADÉMICO EN VENEZUELA

El arte académico* en la pintura venezolana había seguido hasta finales del siglo XIX, las corrientes clásicas europeas, las cuales eran tomadas como único punto de referencia. Las imágenes producidas dentro de la Academia venezolana se enfocaron en una temática nacionalista, ya que se buscaba crear una tradición pictórica que se correspondiera con la recién formada República. *Los intelectuales y artistas se interesaban por elaborar una tradición conforme al ideal romántico y liberal que forjó a los hombres de la nueva República*¹.

*La vida cultural del siglo XIX tuvo en Venezuela características muy peculiares, que respondieron a acontecimientos especiales de orden político y social. La actividad artística estuvo sometida al ritmo de aquellas circunstancias, como también lo estuvieron muchos otros aspectos del quehacer humano*².

*A tono con el inquieto panorama del país, la imagen gráfica cobraba un nuevo sentido: a veces era también buena arma política. Había sido, tradicionalmente, objeto de veneración religiosa. Ahora, la República le daba importancia plástica y social*³.

Durante la guerra de Independencia se dificultó la comunicación cultural con Europa, y en ocasiones hasta se vio interrumpida parcial o totalmente. Sin embargo,

* Se entiende por arte académico el realizado según normas clásicas determinadas por una Academia de Artes, entre las que destaca una refinada técnica cuyos fundamentos son en geometría, anatomía y perspectiva. El academicismo como corriente artística se desarrolló principalmente en Francia durante el siglo XIX bajo la tutela de la Academia de Bellas Artes de París. Desde sus orígenes, las academias son responsables de la organización de exposiciones, concursos, premios, pinacotecas y colecciones, resguardando la actividad artística y promoviendo el establecimiento de normas y gustos artísticos.

¹ Juan Calzadilla, *Una visión de la pintura venezolana*. p. 5.

² Alfredo Boulton, *La pintura en Venezuela*. p. 18.

³ Alfredo Boulton, *Historia abreviada de la pintura en Venezuela*. p. 14.

La guerra de Independencia no representó un hito que interrumpía como un sobresalto la continuidad de una tradición respetable [...]. En realidad constituyó un estadio que se prolongó por mucho más tiempo en las luchas que la siguieran para sumir al país en la postración, en la inercia. Sacudida la estructura entera del país, el impacto de la contienda hizo blanco también en el corazón de los creadores. No hubo tiempo para la creatividad, las artes y la literatura sufren una postergación, vienen a menos. Los primeros treinta años del siglo son de una casi completa indigencia espiritual⁴.

Para la época, la economía del país era modesta, incluso inestable ya que se basaba en la agricultura y la industria pecuaria. En las primeras décadas del siglo XIX, Venezuela había enfrentado guerras civiles e independentistas, que afectaron económicamente a la Nación, ya que gran parte del presupuesto nacional se dirigía a cubrir los gastos de las luchas, sumiendo al país en un estado de inercia, principalmente en lo cultural.

El sucederse de férreas dictaduras mantenía a los venezolanos encerrados en una apatía y un desaliento tan grandes que se requería mucho amor por el arte, muchos sacrificios para decidirse a consagrarse por entero a su ejercicio. [...] En este aspecto, como en otros varios, habíamos retrocedido. Venezuela estaba en sombras⁵.

Después de los movimientos independentistas, se comienzan a experimentar cambios inevitables, pues se consolidó una nueva estructura social que requería un arte que exaltara los valores cívicos y militares. Fue en el realismo y en *los códigos del lenguaje plástico romántico*⁶, donde los artistas encontraron los elementos necesarios para desarrollar el ideal estético republicano, considerado como el arte culto u oficial. *Los artistas buscan la objetividad de la imagen en el realismo, aunque el rechazo del público a tal tendencia [...], conducirá de nuevo al romanticismo académico de plena aceptación*⁷.

Los anteriores modelos estilísticos provenientes de la Escuela Española presentes a lo largo de tres siglos y que representaban el dominio colonial y enmarcados en temáticas como la religiosa, fueron suprimidos por motivos

⁴ Juan Calzadilla, *Obras singulares del Arte en Venezuela*. p. III.

⁵ Luís Alfredo López Méndez, *El Círculo de Bellas Artes*. p. 19

⁶ Carlos Silva, *Historia de la pintura en Venezuela*. p. 16.

⁷ Carlos Silva. *Ibíd.* p. 13.

políticos y sociales, lo cual permitió que a partir de la segunda mitad del siglo XIX se incorporaran diferentes temas originados en escuelas de arte europeas, principalmente las gálicas.

Francia será el modelo a imitar y continuar. Salvo en el arte popular o autodidacta, Hispanoamérica no elabora una sintaxis propia, sino que más bien una pragmática: la forma será europea y su tema y su uso, americano⁸.

Las nuevas corrientes reflejaban ante la naciente nación, los ideales republicanos. Los cambios producidos mostraron una sociedad que al romper con su pasado colonial transformó sus valores profundamente, tanto en la teoría como en la práctica.

A la pintura de asuntos predominantemente religiosos y de influencia española, sucedió luego un arte casi siempre inspirado en la literatura y destinado a exaltar a los héroes y sus hazañas. La nota característica de este período que va de 1811 a 1850 consiste en el interés por elaborar una tradición nueva conforme al ideal romántico y liberal que dio origen a la República. Los artistas rompieron las amarras de la tradición española y, del modo como había sucedido en la política, buscaron sus modelos en los movimientos franceses⁹.

Las Academias europeas habrían comenzado a formarse a mediados del siglo XVIII, y fueron ellas las instituciones oficiales en las que se establecían programas organizados de enseñanza, los cuales obedecían a estrictas normas, técnicas, cánones y valores estéticos que debían ser respetados en las representaciones artísticas. *Es realista la corriente oficial, académica, llamada “pompier”, que constituía el Arte Oficial en Francia¹⁰.*

Paradójicamente, se gestaba por la misma época en Europa y especialmente en Francia una profunda renovación conceptual del arte plástico; la evolución de la pintura estaba trazada sobre las conquistas del Impresionismo; sin embargo, los pintores venezolanos siguieron ofreciendo resistencia para aceptar el arte moderno y cuando ya parecía liquidada la pintura académica francesa nuestros pintores iban a París a estudiar el arte oficial¹¹.

⁸ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 17.

⁹ *Visión de la pintura venezolana.* p. 6.

¹⁰ María Cristina Capriles, *Arturo Michelena: Su obra y su tiempo.* p. 28.

¹¹ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 7.

La enseñanza tradicional, representada en la Academia francesa, se consideraba la más adecuada, pues representaba los ideales que la joven República deseaba proyectar.

*Desde ellas se apoyará y difundirá el estilo artístico que goce de la gracia oficial, en este caso, el neoclásico. Esta especie de monopolio de las formas, de patronazgo estatal, pasará directamente a las colonias hispanoamericanas y permanecerá, con variantes, hasta mediados de nuestra centuria.*¹²

A diferencia de las Academias europeas, la enseñanza de las Bellas Artes en Venezuela se inició de modo muy poco formal: para 1818 en Caracas funcionaba un pequeño establecimiento docente dirigido por Vicente Méndez. *En 1830, con la disolución de la antigua República de Colombia y la restauración del Estado Venezolano, el país empezó a gozar de cierto grado de estabilidad política*¹³, lo que permitió que ese mismo año y por primera vez en su historia, la enseñanza de las Bellas Artes se desarrollara bajo la protección oficial.

Para 1832, el pintor Juan Lovera enseñaba a 22 alumnos usando el mismo establecimiento donde se impartían lecciones en 1818. Se consideró ésta como una Academia de Dibujo, y se tiene por primera institución artística de la posguerra. Lovera fue su primer profesor, a pesar de no haber contado con estudios académicos rigurosos en su propia formación como artista.

Posteriormente, la Sociedad Económica de Amigos del País, una institución establecida en Caracas el 26 de octubre de 1829, por decreto del General José Antonio Páez, mediante el cual y a través de la Ley Orgánica de Educación Pública en *las capitales de departamentos habrá Sociedades de Amigos del País*¹⁴; que tenían como principal aspiración promover *los procesos de la agricultura, del comercio, de las artes, oficios, población e instrucción*¹⁵ y que estaban destinadas a favorecer las artes locales. Estas Sociedades

¹² Carlos Silva, *Op.cit.* p. 13.

¹³ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 11.

¹⁴ Haydée Farías de Urbaneja, *La autoridad de la sociedad económica de amigos del país en la política gubernamental de 1830-1839.* p. 17.

¹⁵ Haydée Farías de Urbaneja, *Op.cit.* p. 17.

ejercieron una notable influencia durante los años iniciales de la instaurada República.

En el Artículo 17 de dicha Ley se disponía, entre otras cosas, que “las Sociedades departamentales promulgarán, y correrá a su cargo el establecimiento de escuelas especiales de dibujo, de teoría y de diseño de arquitectura, y también de pintura y escultura”. [...] y recomendaba que el Gobierno invitase “a los profesores de dibujo, teoría y diseño de arquitectura, pintura y escultura, de dentro y fuera del territorio del estado, para que concurran a la Sociedad Económica de la Provincia en que quieran fijar su residencia, presentando sus proyectos para el establecimiento de escuelas de estas materias con indicación de los medios de realizarlos”. Esta importante iniciativa revelaba una manifiesta preocupación por el bienestar de un pueblo que, además de su estabilidad política y económica, necesitaba de conocimientos mecánicos y artísticos para los cuales se solicitaba la cooperación de profesores y especialistas [...]. Este rasgo realzaba la trascendencia de aquel proyecto, pues en esos años el Gobierno se daba cuenta de que “la pintura permanece en el mismo estado de parálisis, aunque sobresalen algunos profesores más por su ingenio que por otros estímulos”, según rezaba el informe presentado por José Tomás Hernández Sanabria, correspondiente a los años 1832 a 1833, sobre las actividades de la Sociedad¹⁶.

Para el año 1833, en su Comisión de Artes y Oficios, presidida por Juan Manuel Cagigal, la Sociedad creó la “Academia o Escuela de Dibujo y Pintura”, la primera escuela de dibujo bajo la protección directa del Gobierno. Sin embargo, no fue hasta 1835 cuando comenzó a funcionar bajo la dirección de Joaquín Sosa, *impartiendo cursos especiales de dibujo, de teoría y diseño de arquitectura, de pintura, y de escultura¹⁷*.

También [...] las actividades de la Academia fueron interrumpidas [...] (en) 1835 [...]. Por lo tanto, la vida activa de esta Academia fue muy corta. Lo que sí se mantuvo desde luego fue la idea de regularizar los estudios de dibujo y pintura y en 1838 aparece una resolución de la Diputación Provincial de Caracas, que ordena la creación de una Escuela Normal de Dibujo, y en la que la Sociedad Económica de Amigos del País no tuvo, al parecer, ninguna participación¹⁸.

En 1838, la Diputación Provisional de Caracas refundó esta institución bajo el nombre de “Escuela Normal de Dibujo”, la cual estuvo dirigida por Celestino Martínez, aunque sólo por un período de ocho meses.

¹⁶ Alfredo Boulton, *Op.cit.* pp. 12-13.

¹⁷ Alfredo Boulton, *Ibíd.* p. 13.

¹⁸ Haydée Farías de Urbaneja, *Op.cit.* p. 119.

La Escuela Normal de Dibujo es el único establecimiento de esta especie que hay en la provincia de Caracas, si no fuere en toda la República; y así es de suma necesidad, consultando el beneficio que ha producido hasta aquí y los que puede producir más adelante, que se aumente el número de jóvenes que por su institución pueden frecuentarla, con lo cual se harán más eficaces y generales sus resultados y aplicaciones en un país que tanto requiere el fomento de la instrucción y de la industria¹⁹.

Paralelamente a la escuela oficial de arte, también se dictaban clases de dibujo en los principales colegios públicos de enseñanza primaria, y de igual forma, estas instituciones recibían el beneficio presupuestario otorgado por el Gobierno Nacional y el regional. Uno de los ejemplos más representativos fue el Colegio de la Independencia, fundado en 1839 en la Capital y dirigido por el educador Feliciano Montenegro Colón, mientras que la enseñanza artística estaba a cargo del profesor francés Arnaud Paillet.

Entre 1842 y 1867, Antonio José Carranza desempeñó el cargo de director de la Escuela de Dibujo y Pintura, al mismo tiempo que impartía lecciones de estas dos modalidades. En el año de 1849, durante su administración, la Escuela es nombrada y elevada a la categoría de Academia de Bellas Artes (Imagen N° 1), allí estuvo también Carranza a cargo de la Sección de Pintura, y lució igualmente sus dotes de profesor. Poco tiempo después, y gracias a la apertura de una cátedra de pintura al óleo y de retrato, la Academia se hizo más prestigiosa.

[...] el mérito de dejar cimentadas las bases de la enseñanza artística en Venezuela. En su escuela se practicó preferentemente el retrato, género que llegó a ser el más cultivado por los artistas venezolanos del siglo XIX. La primera escuela de Carranza iba a transformarse hacia 1870 en la Academia de Bellas Artes, institución llamada a jugar rol de gran importancia en el desarrollo de la pintura venezolana hasta las dos primeras décadas del siglo XX²⁰.

La enseñanza de las Bellas Artes, a cargo de instituciones privadas o mediante el apoyo del Poder Ejecutivo y de las Disposiciones Provinciales, vino a recibir mayor impulso al finalizar la primera mitad del siglo²¹, pues a medida que la economía del país se iba recuperando, las Bellas Artes fueron

¹⁹ Enrique Planchart, *Martín Tovar y Tovar*. p. 5.

²⁰ *Visión de la pintura venezolana*. Op.cit. p. 8.

²¹ Alfredo Boulton, Op.cit. p. 151.

progresivamente tomando un mayor impulso, ya que a pesar de las limitaciones y los modestos presupuestos, los Poderes Públicos protegieron las actividades educativas y artísticas.

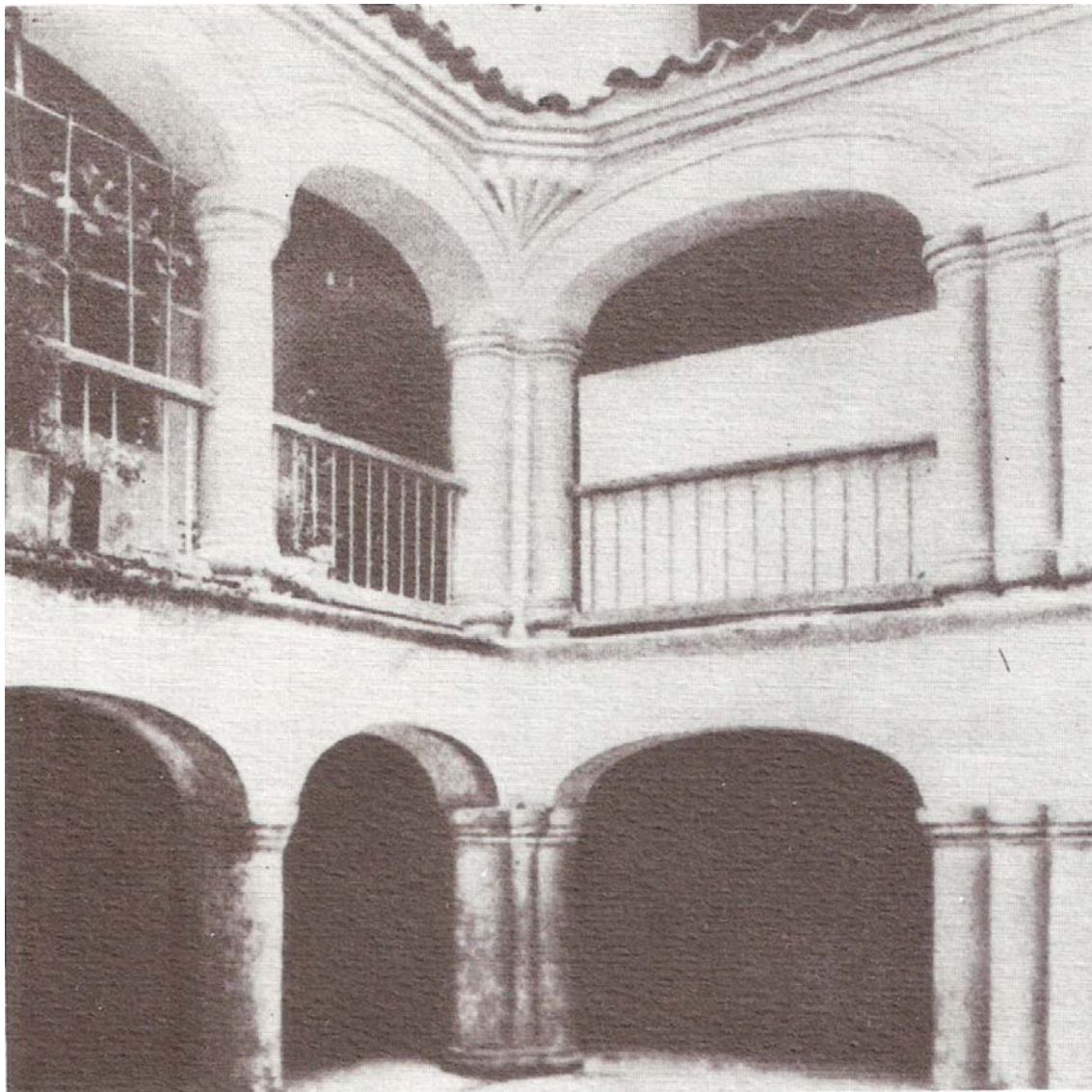


Imagen N° 1: Patio de la Academia de Bellas Artes, Caracas.

La necesidad de formar una imagen pictórica nacional estimuló al Estado a otorgar becas de estudio para el exterior, destinadas a los jóvenes pintores talentosos, seleccionados mediante concursos anuales de la Academia. Las becas tenían como objetivo formarlos y perfeccionarlos en las apreciadas técnicas pictóricas académicas europeas, a fin de desarrollarles el estilo necesario para crear un patrimonio artístico apropiado para plasmar la historia de la patria.

Los gobiernos hispanoamericanos subvencionarán la actividad educativa y artística, enviando jóvenes pintores a Europa, y confiándoles encargos. Por supuesto que los gobernantes de turno no estaban interesados en que aquellos se informaran y adoptaran lo último que hacían las vanguardias, sino que aprendieran lo mejor posible la maestría del oficio para que, vueltos a sus patrias de origen, crearan la iconografía de los nuevos amos del poder y de su ideología²².

El gobierno de Ignacio Andrade [...], instituyó dos premios anuales que consistían “en la pensión mensual de 400 bolívars que el gobierno pagará durante tres años en Europa”. Quedó también establecido en 1899 un concurso anual para pintura con un “Premio de Arte” otorgado al “que haya obtenido el mayor número de puntos en dos concursos anuales consecutivos²³.

Además del aprendizaje que obtenían estos artistas, competían por el reconocimiento dentro del Salón Oficial, que se realizaba anualmente en París. Sin embargo, en Venezuela y de acuerdo con los intereses de los gobiernos republicanos, solamente era posible desarrollar obras cuya temática exaltase el nacionalismo.

Cada año en París, el evento pictórico es el Salón. Allí concursan los pintores franceses y extranjeros y triunfar en el Salón constituye el máximo reconocimiento. Los espectadores están “educados” para apreciar el arte académico. Los principales temas del Salón, característicos de la pintura académica, son mitológicos, orientales, históricos, alegóricos y de miseria. También retratos²⁴.

De acuerdo con la enseñanza académica, las pinturas tenían que ceñirse a una serie de estrictas normas o valores estéticos obligatorios. La técnica realista requería de una pincelada pulida y trabajada, con la cual el artista podía lograr representar con mayor naturalidad las diversas texturas y realizar los detalles de la composición con notable precisión. Asimismo, era imprescindible el estudio previo de cada escena, con el fin de obtener la ambientación adecuada para cada obra, lo cual hacía que se lograra con mayor exactitud la representación de los acontecimientos reales o mimesis.

Además, se debía cumplir con los tradicionales cánones y principios compositivos provenientes de Grecia, los cuales eran considerados como el

²² *Ibidem.*

²³ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p.18.

²⁴ María Cristina Capriles, *Op.cit.* p. 36.

modelo clásico por excelencia desde la antigüedad, en busca de la forma ideal de belleza. Para ellos *el orden, la simetría, la proporción, la conmensuración, la limitación son algunos de los componentes con que se consigue el efecto que una cosa sea bella*²⁵. Además, la enseñanza que se impartía en la Academia se encontraba inspirada en los postulados del clasicismo decimonónico o académico en los cuales según el estatuto, la figura humana ocupaba la mayor parte del tiempo.

El repertorio temático dentro de la Academia se encontraba limitado a las representaciones heroicas de próceres y batallas, la glorificación de las hazañas independentistas, las escenas costumbristas y los retratos, que le conferían al arte una *mayor importancia como expresión política y artística*²⁶.

Sin embargo, estos no fueron los únicos temas representados por los pintores académicos, grandes artistas como Arturo Michelena, Cristóbal Rojas y Martín Tovar y Tovar comenzaron a plasmar paisajes, desnudos femeninos y naturalezas muertas en algunas de sus obras, aunque estas últimas eran las menos representadas. Por lo general, tales creaciones eran de pequeño formato y realizadas como estudios.

Para la época, en Europa, todos los elementos que formaban parte de una obra tenían un simbolismo asociado; en consecuencia, el carácter estético de un motivo no era suficiente justificación para representarlo, ya que las obras se realizaban por encargo. No obstante, fuera de la Academia empezaron a surgir movimientos como el impresionismo que se interesaron también por estos temas pero alejándose de sus significados, con lo que ampliaron el alcance de las artes plásticas.

El desarrollo cultural del país se vio reflejado en el importante surgimiento intelectual y artístico. Importantes personalidades sobresalieron *estableciendo los cimientos del nuevo país [...], tuvimos en el transcurso de*

²⁵ Nicola, Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*. p. 452.

²⁶ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 14.

*este período la magnífica presencia de Martín Tovar y Tovar, más tarde la de Arturo Michelena, y al finalizar el siglo [...] Cristóbal Rojas*²⁷.

Fueron precisamente éstos quienes constituyeron los máximos exponentes de la pintura académica venezolana. Mediante el estudio de la vida y obra de cada uno de ellos, es posible sentar las bases para la comprensión de esta pintura en Venezuela, inspiradas en las obras académicas francesas y a su vez, establecer los criterios de comparación que serán analizados posteriormente.

*Con Martín Tovar y Tovar, se introduce la pintura culta europea en Venezuela y se desarrolla a niveles de calidad nunca vistos hasta entonces. Se necesitará de los talentos de Arturo Michelena y Cristóbal Rojas para lograr alcanzar tales acentos de belleza*²⁸.

A partir de Martín Tovar y Tovar (1827-1902), comienza una nueva época en la pintura venezolana, que podría denominarse el período heroico o republicano. Su obra marcó el inicio de una manifestación pictórica de alta calidad, y es el primer venezolano en recibir formación artística de maestros europeos. *Expresándose con el lenguaje oficial de la época, mediante una técnica adoptada del eclecticismo que prevalece en la pintura académica europea*²⁹.

Tovar y Tovar obtuvo su base artística en Venezuela del pintor y militar Carmelo Fernández, recibió lecciones de pintura en el colegio *La Paz*, y en la primera escuela del dibujo creada por la iniciativa de la Sociedad Económica de Amigos del País, continuó las clases de dibujo con Celestino Martínez. También fue alumno del médico francés Lebeau y de Antonio José Carranza.

En 1850, por recomendación del Ministerio de España en Caracas, se inscribió en la Real Academia de San Fernando, en Madrid, donde fue discípulo de *José Madrazo en colorido y composición; Federico de Madrazo en arqueología y ropaje; Antonio Esquivel en anatomía pictórica; Patricio*

²⁷ Alfredo Boulton, *Ibíd.* p. 150.

²⁸ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 131.

²⁹ Juan Calzadilla, *Obras antológicas de la Galería de Arte Nacional.* p. 16.

*Rodríguez en perspectiva y de Francisco Fabre en historia y costumbres*³⁰. Dos años después, llega a París e ingresa en la academia particular del artista León Coignet, donde fue compañero de estudio del francés Jean-Paul Laurens, de quien luego recibieron clases Arturo Michelena y Cristóbal Rojas.

En 1855 regresó a Caracas, donde se dedicó al género retratístico en el que alcanzó, como podemos ver en su obra *Juana Verrué* (Imagen N° 2) una calidad no vista anteriormente en Venezuela. En 1859, dirigió por poco tiempo el nuevo Instituto de Bellas Artes y la cátedra de dibujo natural, lineal y topográfico, entre cuyos alumnos figuró Antonio Herrera Toro. En ese mismo año comenzó en el país la Guerra Federal (1859-1863), que trajo una recesión casi total de las actividades culturales que habían comenzado a florecer de una manera tan promisorio durante los gobiernos anteriores y que se reanuda años después del triunfo de la Federación con la subida al poder del general Antonio Guzmán Blanco cuando las artes van a experimentar vida extraordinaria.

*Con el triunfo de la Federación y años después con la subida al poder del general Antonio Guzmán Blanco, en pintura, al igual que en otras actividades de la vida nacional, se inició un movimiento hasta entonces no visto en nuestro medio*³¹.

*Puede decirse que este mandatario cambia totalmente el status vigente, transformando la relación entre sociedad y artista y fijando a éste, por primera vez en la historia, su rol como tal. Con Guzmán Blanco el artista comienza a vivir en la temporalidad histórica y el oficio de pintor se define como actividad autónoma cuyo ejercicio redundará en éxito y notoriedad individual. Surgen las personalidades. El arte se separa de la artesanía, deviniendo en finalidad de sí mismo.*³²

³⁰ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 107.

³¹ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 24.

³² Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 16.



Imagen N° 2: Martín Tovar y Tovar, *Juana Verrué*.

En 1872, Tovar y Tovar participó en la célebre exposición del Café Ávila organizada por un inglés llamado James Mudie Spence. Durante ese mismo año se decretó el comienzo de la construcción del Capitolio Federal, en donde la decoración y pintura de la parte Norte del edificio le fue encargada al ya célebre pintor. Dos años después, se le encomendó la realización de una serie de obras cuyos motivos fueron los próceres y las escenas de la Independencia. *En sentido general, fue el gran relator de la historia venezolana, por cuanto utilizó la anécdota patria, en gran escala y dimensión nacional, para narrar gráficamente nuestra gesta político-militar*³³.

³³ Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*. p. 157.

Nuevamente viajó a París en donde instaló su taller en la *rue Montaigne*. Al finalizar sus encargos en 1876, Guzmán Blanco le encargó la realización de una galería de imágenes de personalidades del país, compuesta por treinta cuadros para adornar el Salón Elíptico del Capitolio Federal, entre los que se encuentran:

*Antonio Leocadio Guzmán, Simón Bolívar, Francisco de Miranda, José Félix Ribas, Santiago Mariño, J. Bautista Arismendi, José Antonio Páez, Francisco de Paula Santander, José Francisco Bermúdez, José Antonio Sucre, general Gregorio McGregor, José Tadeo Monagas, Manuel Piar, José Gregorio Monagas, Diego Ibarra, Juan José Flores, José Laurencio Silva, Antonio Ricaurte, Dr. Andrés Narvarte, Diego Bautista Urbaneja, Francisco Antonio Zea. Dr. José María Vargas, Ezequiel Zamora, Mariscal Juan Crisóstomo Falcón, Julián Castro, Manuel Felipe Tovar y Santos Michelena*³⁴.

En 1877 pinta un primer boceto de la Firma del Acta de Independencia (Imagen N° 3) actualmente en la Galería de Arte Nacional. En ese mismo año se inauguró la parte norte del palacio del Capitolio con sus tres salones (el Amarillo, el Azul y el Rojo o elíptico), en donde fueron dispuestas las iconografías diseñadas por Tovar y Tovar en París.



Imagen N° 3: Martín Tovar y Tovar, *Primer boceto para la Firma del Acta de Independencia*.

³⁴ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 112.

En 1878 regresó a Venezuela, aquí pasó a ser miembro del directorio del Instituto Nacional de Bellas Artes. De vuelta a París en 1881, pintó una obra sobre los acontecimientos del 5 de Julio, estableciendo lo que fue La Firma del Acta de Independencia (Imagen N° 4), obra que concluyó en 1883. Retornó a Caracas con su lienzo para estar presente en la celebración del Centenario del Natalicio del Libertador. La obra fue expuesta en el Salón Elíptico del Capitolio, en donde obtuvo el Primer Premio y una Medalla de Oro. Por su parte, el jurado otorgó el segundo y el tercer premio a Arturo Michelena y a Cristóbal Rojas respectivamente.



Imagen N° 4: Martín Tovar y Tovar, *Firma del Acta de Independencia*.

Un año después, Guzmán Blanco le encargó una secuencia de murales para ser expuestos en el Palacio Federal y en la Cámara de Diputados, que consistía en siete cuadros. Entre los motivos se contemplaban dos alegorías: la Paz y el Progreso, las batallas de la Independencia, de Carabobo, Junín y Boyacá y el Tratado de Coche. Para realizar sus encargos, regresó nuevamente a París en 1855. En esta oportunidad viajó en compañía de Arturo Michelena, y lo ayudó a ingresar en la Academia Julien.

A finales de 1857, retornó a Caracas con su obra *La Batalla de Carabobo*, para que fuera colocada en la cúpula del Salón Elíptico. Luego en 1891, efectúa su último viaje a París. Además de *La Batalla de Carabobo*, Tovar y Tovar solamente logró completar las batallas de Junín y de Boyacá, las cuales fueron destinadas al Capitolio.

Tovar y Tovar es una de las mayores glorias de nuestra pintura y fue el primero en abordar la temática histórica, con brío, con grandeza y con la monumentalidad que esos motivos merecían, y lo hizo de manera sobresaliente. La Batalla de Carabobo, pintada en París el 1887 para el plafón del Salón Elíptico del Palacio Federal, es una obra de la mayor importancia ocurrida en Latinoamérica³⁵.

En 1897, pintó en Caracas varios paisajes del Ávila, como *El Ávila desde Gamboa* (Imagen N° 5), *La luminosidad y la factura airelibrista confieren a Tovar el rango de predecesor de los artistas del Círculo de Bellas Artes³⁶*, posteriormente, realizó varios cuadros inspirados en el Litoral, entre los cuales figura *Paisaje de Macuto* (Imagen N° 6).



Imagen N° 5: Martín Tovar y Tovar, *El Ávila desde Gamboa*.

³⁵ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 24.

³⁶ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 120.



Imagen N° 6: Martín Tovar y Tovar, *Macuto*.

Una vez que el artista siente que el tema histórico se ha agotado, tanto en Europa como en América, Tovar se decide a incursionar en ese paisaje que había descubierto en el género épico, pero esta vez con mayor autonomía, que nada sucede en él salvo lo natural. [...] como puede apreciarse en sus paisajes de Macuto o en Ávila desde Gamboa, [...] son predecesoras en justicia de las obras de Monsanto, Cabré y en general del Círculo de Bellas Artes. Los verdes, en pluralidad de tonos, implantan su tectónica entre azules desparejos, como es el cielo de Caracas³⁷.

Tovar y Tovar fue un artista polifacético, en su vida trató, de manera sobresaliente, diversos géneros pictóricos: el retrato, la pintura épica, civil y el paisaje. Falleció en Caracas el 17 de diciembre de 1902.

Se puede decir que este pintor cambia el rumbo provinciano y naturalista que había seguido la pintura venezolana desde la muerte de Juan Lovera, para imprimirle a nuestro arte una proyección épica desconocida hasta entonces. Tovar y Tovar fue hijo del fervor patriótico de un país deslumbrado por su propia historia, incapaz de repetir en el campo de las conquistas civiles las hazañas de sus guerreros de antaño. Tovar y Tovar hará de la guerra un espectáculo digno de vivir en la memoria. Su obra es expresión del romanticismo venezolano del último tercio del siglo [...]. Más que un pintor fue un historiador que plasmó su obra no en las páginas de los libros, sino en grandes lienzos³⁸.

Michelena y Rojas completan con la figura venerable de don Martín Tovar y Tovar la alta trilogía de la pintura venezolana en el siglo XIX³⁹. Arturo Michelena (1863-1898), es considerado el más grande pintor del siglo XIX. Educado en el seno de una familia de artistas, comenzó a plasmar sus primeros dibujos con tan sólo los siete años de edad. *Arturo dibuja desde la*

³⁷ Carlos Silva, *Ibíd.* p. 131.

³⁸ Rafael Páez y otros, *Pintores venezolanos*. p. 281.

³⁹ *La pintura en Venezuela*. p. 27.

*impostación de un adulto, con la gravedad y compostura no propias de un niño de su edad*⁴⁰.

A los once años realizó su primer autorretrato a creyón, el cual le fue mostrado a Francisco de Sales Pérez un hombre de negocios y escritor, que asumió la protección del joven artista. En el año 1877, fue publicado en Nueva York, el libro *Costumbres venezolanas* de Sales Pérez, el cual fue ilustrado por Michelena.

*El autor advierte: "He puesto en esta colección diez láminas que ha dibujado el niño Arturo Michelena. Son bocetos pequeños que dan una idea de sus disposiciones. A la edad de 12 años juega con la luz y la sombra como si fuesen el trompo y el boliche. Duele ver crecer, ignorado, sin muestras ni maestros, a ese niño prodigio que puede ser una gloria patria"*⁴¹.

Hacia 1879, Michelena en compañía de su padre, Juan Antonio Michelena, también pintor; fundan en Valencia una escuela de pintura, que al poco tiempo se transformó en un taller. En esta época, Arturo Michelena recibió su primer encargo, una obra titulada *El bautizo de Jesús* para la iglesia de la Candelaria. En el año 1880 pintó el cuadro *Escena de pastores*, elaborado según el estilo romántico de la época, y un año después, realizó el retrato *Niño con maraquita*. Posteriormente, plasmó una serie de cuadros sobre animales (Imagen N° 7) y aves.

En 1883, participó en el llamado Salón del Centenario, con el que se celebraban los cien años del nacimiento del Libertador. Allí expuso dos de sus obras: *Alegoría de la República* y *La entrega de la bandera victoriosa de Numancia*, con los cuales gana una medalla de honor y el Segundo Premio de la exposición.

Dos años más tarde el gobierno del General Crespo le otorga una beca para ir a estudiar a Europa. Una vez en París, por consejo de Martín Tovar y Tovar se inscribe en la Academia Julien, la cual estaba adscrita a la Escuela de Bellas Artes de Francia y próxima a los medios del Salón Oficial. En esta

⁴⁰ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 135.

⁴¹ *Ibídem*

institución, Michelena estudió junto con Cristóbal Rojas, bajo la tutela del célebre maestro académico Jean-Paul Laurens y logra ser uno de los alumnos más destacados de este maestro francés.

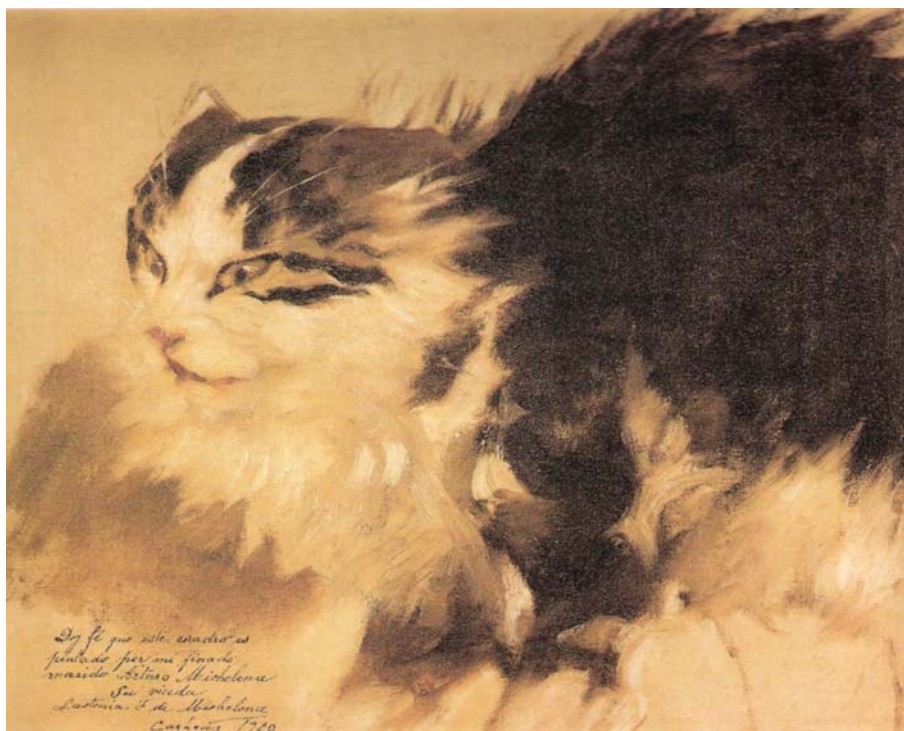


Imagen N° 7: Arturo Michelena, *El gato*.

Michelena, a semejanza de los otros pintores venezolanos contemporáneos, siguió la tendencia general que entonces existía hacia el estudio de la figura humana. Esta actitud era una consecuencia inevitable de los movimientos neoclásicos y románticos que habían tenido lugar, especialmente en Francia. Al lado de Jean-Paul Laurens entró a formular un lenguaje pictórico lleno de francesismo. Su pintura está escrita con moldes fabricados en Europa, pero que habrán de resultar en otro idioma plástico al tratar temas nacionales de Venezuela⁴².

Michelena compartió por un tiempo un apartamento-taller con Cristóbal Rojas, lo que les permitía costear los gastos entre los dos, debido a sus escasos recursos económicos. Las condiciones de este *atelier d'artistes*, eran como las de muchos de la época: tenía techos altos para poder realizar los grandes lienzos y permitir la entrada de la luz. Sin embargo, estos lugares eran fríos y húmedos en invierno, por lo que al poco tiempo se comenzó a deteriorar la salud del primero.

⁴² Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 190.

Desde un comienzo, Michelena presentó sus obras ante el Salón y recibió, premios, medallas y menciones de honor. En 1886, con tan solo un año en París, Michelena concursó en el Salón Oficial con su obra *Retrato del Sr. Henri Daguerre*, con el que obtiene una mención honorífica. Al año siguiente, concurre por segunda vez, en esta ocasión presenta dos lienzos, *La visita electoral* y *El niño enfermo*, con este recibe el máximo galardón que podía ganar un extranjero, el Premio Oficial: Medalla de Oro de la Segunda Clase. Y realiza la obra *Leda y el cisne* (Imagen N° 8).

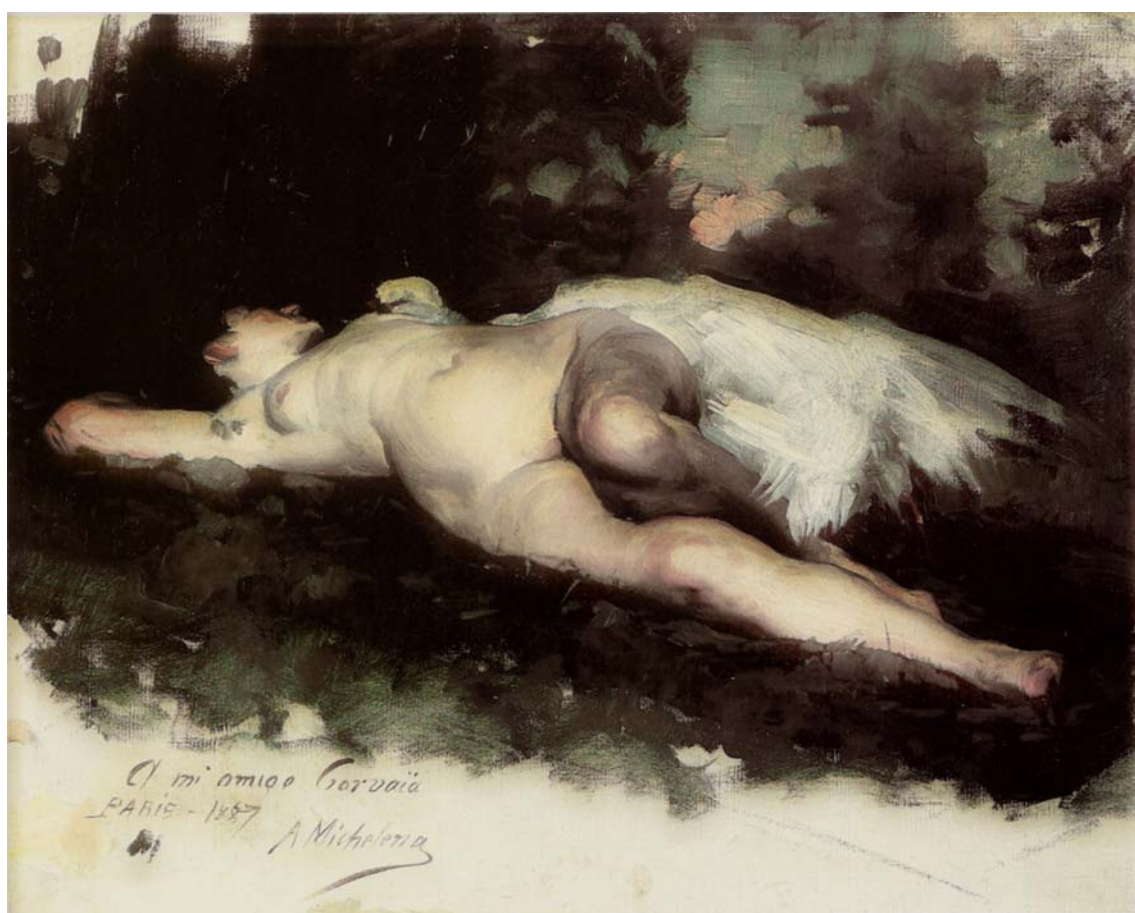


Imagen N° 8: Arturo Michelena, *Leda y el cisne*.

En 1888 participó con el *Retrato ecuestre de Bolívar* (Imagen N° 9) (encomendado por el Gobierno de Venezuela) y con *La Caridad*. Durante ese año también realizó varios retratos, su obra *Desnudo* (Imagen N° 10) y una serie de obras exóticas según la preferencia de temas de la época, entre ellas se encuentran: *Joven Árabe*, *Mujer Oriental*, *Fantasía Árabe* y *Soldados*

Árabes. Además realizó varios de los bocetos preparatorios para *Carlota Corday*. Este mismo año, abrió su taller en el Boulevard Raspail, 221.



Imagen N° 9: Arturo Michelena, *Retrato ecuestre de Bolívar*.



Imagen N° 10: Arturo Michelena, *Desnudo*.

Su obra *Carlota Corday* estuvo lista para concursar al año siguiente en la Gran Exposición Universal de París, donde ganó la medalla de Oro de Primera Clase. A su vez envió al Salón Oficial sus obras *La joven madre* y *Granizo de Reims*. En total participó siete veces en el Salón Oficial, entre los años 1886 y 1893, con una sola interrupción en 1890, porque se encontraba en Venezuela, donde realizó una serie de retratos. Además, el Gobierno le encargó la elaboración de un gran cuadro representando la batalla de Las Queseras del Medio, obra titulada *¡Vuelvan Caras!* la cual fue obsequiada a la Municipalidad de Nueva York.

Se enamoró de Lastenia Tello Mendoza, con quien contrajo matrimonio. Al poco tiempo regresó con su esposa a París, donde se enfermó y decidió pasar una temporada cerca del mar en Normandía (Noreste de Francia). Allí pintó algunas marinas, entre la que se encuentran *Una pareja en la Playa de Entretat* y *Paisaje de Playa, Villiers sur-Mer* (Imagen N° 11). Expuso en el Salón su obra *Pentesilea* (Imagen N° 12) y realizó varios bocetos para *La vara rota*.

Ese mismo año falleció su amigo Cristóbal Rojas, lo cual lo afectó profundamente.



Imagen N° 11: Arturo Michelena, *Paisaje de Playa, Villiers sur-Mer*.



Imagen N° 12: Arturo Michelena, *Pentesilea*.

Regresó a Caracas en 1892, año en el que el general Joaquín Crespo ha llegado al poder y el Gobierno le prepara para recibirlo con una entrada triunfal, con todo y honores militares. Sin embargo, su salud ya se veía afectada por la tuberculosis, por lo que luego de pasar un tiempo en Caracas, decidió irse a temperar a Los Teques. Allí pintó algunos paisajes, pero a diferencia de Martín Tovar y Tovar, lo hizo como si fuese un género menor. También en esta época pintó algunas flores como: *Malvas Locas* y *una Rosa* y *La Rosa* (Imagen N° 13).

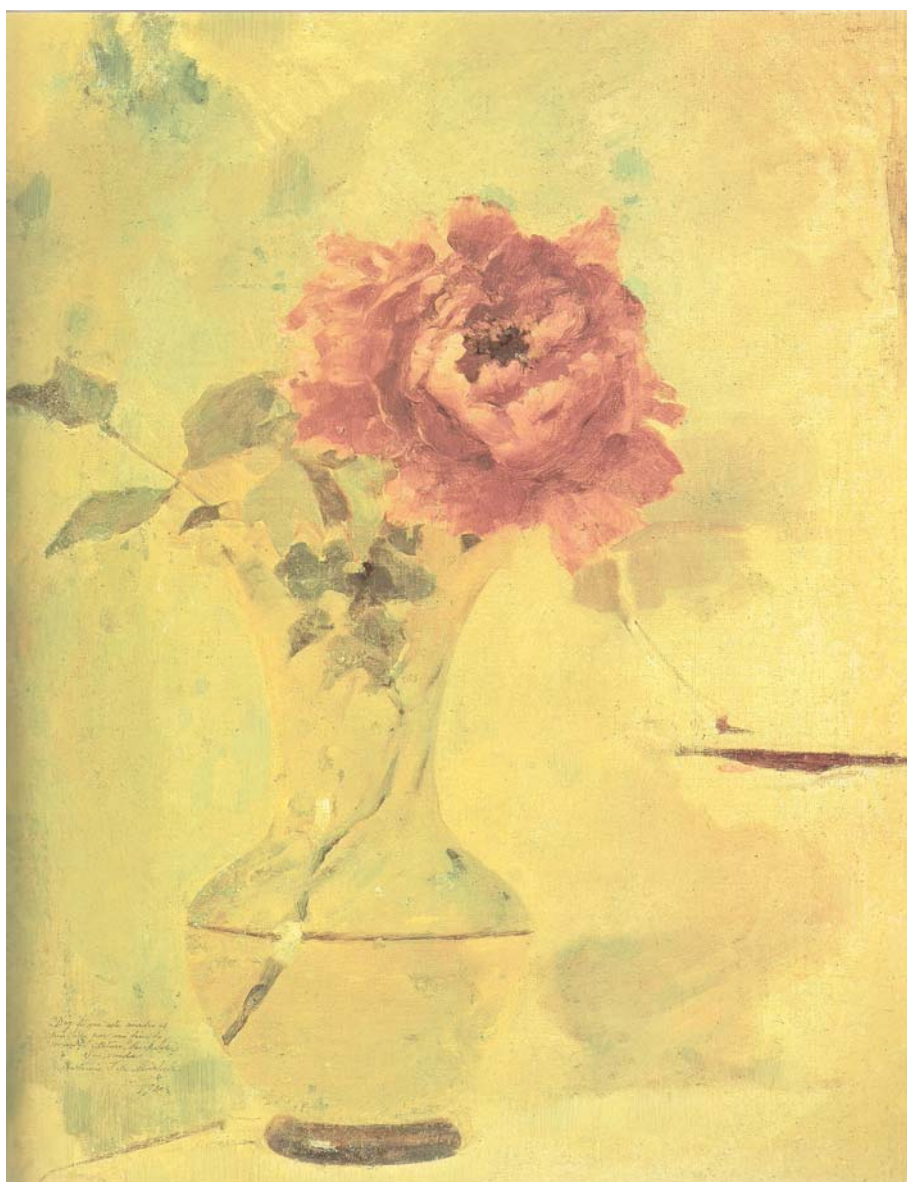


Imagen N° 13: Arturo Michelena, *La Rosa*.

Al Salón Oficial de París envió la obra *Los morochos Aguerrevere*, y a la Gran Exposición de Chicago, Pentestilea. En 1895 Michelena realizó la obra *Berruecos* con motivo del Centenario del Natalicio de Sucre. Luego, se encargó de instalar un taller en Caracas, ubicado en la esquina Urapal de La Pastora, ahí, al recibir algunos alumnos atraídos por su fama, comenzó a cumplir uno de sus sueños: fundar una academia de pintura con él como único profesor. Actualmente, aquel sitio es la sede del Museo Arturo Michelena.

Uno de los proyectos que abrigaba Arturo Michelena al volver a Venezuela en 1892 era el de crear una academia de pintura por el modelo del taller de Laurens, es decir una escuela con un solo profesor. Michelena terminó de construir su taller de la esquina Urapal, en Caracas, en 1895. A comienzos del año siguiente inauguró su academia que iba a funcionar en el mismo taller. El programa de estudio comprendía dibujo al natural, pintura al óleo y copia de yesos. Había horarios de mañana y tarde separados para varones y hembras respectivamente. Michelena era el gran pintor de moda y muchos padres que tenían a sus hijos en la Academia de Bellas Artes, dirigida por Mauri, prefirieron inscribirlos en el visitado estudio de aquel elegante y amable artista⁴³.

El 29 de julio de 1889, habiendo alcanzado su madurez pictórica Michelena falleció en Caracas a los treinta y cinco años de edad. Por su pérdida, se decretó duelo nacional. En el año 1948, sus restos fueron trasladados al Panteón Nacional.

Michelena abordó casi siempre géneros literarios y su desenfadada manera de pintar se combinaba con la audacia en la utilización de grandes formatos; pero también es verdad que ejecutó gran número de pequeños estudios cuyos motivos son objetos, niños, flores y animales⁴⁴.

Dibujante prodigioso, artista incansable, Michelena dejó la obra pictórica más cuantiosa de pintor alguno del siglo XIX. Su arte fue el reflejo de un espíritu diáfano y extravertido, al que eran extrañas la melancolía y la angustia de Rojas; Michelena, cuyo estilo académico domina por sobre todos los artistas suramericanos del siglo XIX, [...]⁴⁵.

Se entra, presuntamente, en el período de nuestra pintura durante el cual el estudio de la figura humana alcanza su culminación. Si bien es cierto que Martín Tovar y Tovar y Arturo Michelena cultivaron preferentemente este género, fue Cristóbal Rojas quien llegó a formular otras facetas del estudio y de la interpretación del mismo. Pues si Michelena y Tovar, lógicamente, utilizaron la figura humana para relatar la historia del país, en cambio Rojas se

⁴³ Juan Calzadilla, *Federico Brandt*. p. 17.

⁴⁴ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 41.

⁴⁵ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 8.

*vale de ella en otro sentido; él es como un cronista gráfico de una época; y aunque a veces cae en sórdidas truculencias, deja también, a pesar de ellas, muestra de su alta sensibilidad*⁴⁶.

Cristóbal Rojas (1857-1890) junto con Michelena, fueron los máximos exponentes del romanticismo tardío en Venezuela. Es en el arte romántico en donde se *destacan la idea del individualismo, de lo sublime, de lo heroico, y las pasiones y su exacerbación, no sólo en lo amoroso, sino en todo el ámbito emocional*⁴⁷.

*El romanticismo, en sus diferentes y sucesivos acentos, aun cuando alterne con el neoclásico, será el estilo predominante para celebrar épicamente la independencia política en sus vertientes militar y cívica, así como la victoria de las distintas guerras intestinas. Se robustece, de tal modo, el concepto de nación a la vez que se establece y consolida un nuevo Olimpo de próceres y héroes*⁴⁸.

*Los paradigmas románticos servirán no sólo para revelar la épica nacional, sino también las expectativas de la aristocracia hispanoamericana y de los nuevos latifundistas y comerciantes, con imágenes de temática nacional aunque el lenguaje plástico sostenga una impostación europeizante, cuando no mimética*⁴⁹.

Gran parte de la obra de Rojas, está marcada por la tendencia a los temas de denuncia social, quizá arraigados en su propia experiencia ya que a causa de las condiciones económicas por las que atravesaba su familia, se vio en la necesidad de trabajar desde muy joven en una fábrica de tabacos en Cúa, Estado Miranda. Sin embargo en su tiempo libre se dedicó al dibujo cuyo aprendizaje, en un comienzo, efectuó en forma lenta y autodidacta.

En el año 1870 falleció su padre, muerte que afectó a la familia no sólo en lo sentimental, sino también en lo económico e hizo que Cristóbal Rojas, por ser el hermano mayor, quedara a los doce años a cargo de los suyos. Esto *influyó en el ánimo del adolescente que tiende a ser melancólico y poco comunicativo*⁵⁰. Ocho años después, un terremoto sacudió el centro del país y

⁴⁶ Alberto Junyent y otros, *Cristóbal Rojas un pintor venezolano*. p. 59.

⁴⁷ María Cristina Capriles, *Ibid.* p. 28.

⁴⁸ *Ibid.* p. 18.

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 183.

* José Manuel Maucó fue discípulo de Carranza. Estuvo dedicado casi siempre a la docencia en diversos colegios de Caracas y en la Academia.

destruyó la población de Cúa, entre los afectados se encontraba la familia de Rojas, por lo que decidieron mudarse a la Capital. Sin embargo, esto le permitió desarrollar su vocación pictórica y encontrar sus primeras oportunidades de convertirse en pintor.

Llevado por su vocación, Rojas hizo estudios en la Academia de Dibujo y Pintura que funcionaba en la Universidad Central de Venezuela, y donde fue discípulo de José Manuel Maucó* y de Celestino Martínez. Hacia 1881 realizó sus primeros cuadros al óleo conocidos, entre los cuales predominó como género pictórico el paisaje. Los temas de estas obras fueron bastante taciturnos: *Ruinas de Cúa* (Imagen N° 14), *Cúa después del terremoto* y *Ruinas del templo o Convento de la Merced*. Dichos paisajes le fueron mostrados a Antonio Herrera Toro, quien acababa de regresar de un viaje de estudios por Italia y Francia.



Imagen N° 14: Cristóbal Rojas, *Ruinas de Cúa después del Terremoto de 1812*.

Una vez en Venezuela, se encargó a Herrera Toro la realización de los murales decorativos del Presbiterio de la Catedral de Caracas. Rojas fue a ofrecerle sus servicios y recibió el empleo de ayudante. Se le encomendó la elaboración de las columnas y los arcos de la columna central. En 1882, realizó su obra *Flores* (Imagen N° 15). Un año después, se llevo a cabo la Exposición conmemorativa del Centenario del nacimiento de Simón Bolívar, allí Cristóbal Rojas obtuvo su primer triunfo: el Tercer Premio por su obra *La muerte de Girardot* en la Batalla de Bárbula (Imagen N° 16), también presentó un pequeño cuadro titulado *Ruinas del Convento de Las Mercedes*.



Imagen N° 15: Cristóbal Rojas, *Flores*.



Imagen N° 16: Cristóbal Rojas, *La muerte de Girardot en Bárbula*.

Gracias a ese cuadro obtuvo una pequeña beca para ir a estudiar en Europa. A comienzos del año siguiente, Rojas se encontró en París y estableció amistad con Emilio Boggio, quien le aconsejó inscribirse en la Academia Julien, bajo las orientaciones de Jean-Paul Laurens. Ese año realizó

la obra *El Mendigo*, en donde *deja ver un pronto dominio de las técnicas aprendidas en el taller de Laurens, sin que esto denote una gran influencia del maestro francés sobre el discípulo*⁵¹.

*Aunque Rojas estudió seriamente en la Academia Julien, tal como podría apreciarse por la rápida evolución que experimentó en su obra, no puede decirse que haya sido, en puridad, un alumno de Laurens, distinción que acreditó a Michelena en el currículo de los catálogos del Salón Oficial. Rojas resultó un tanto ajeno y esquivo a la mirada vigilante de aquel glorioso profesor y mediocre pintor de historia. Mucho más tarde, Tito Salas, alumno también de Laurens en 1906, nos confió un recuerdo que confirmaría esta impresión. Preguntado Laurens por sus alumnos venezolanos, le reveló a Salas que no recordaba a Cristóbal Rojas, mientras que conservaba una viva imagen de Michelena, cuyo taller Laurens había visitado en 1889, cuando aquél daba sus últimos toques a su obra Carlota Corday. Incluso estilísticamente, Rojas está muy lejos del espíritu de Laurens, cuyo neoclasicismo le debió parecer a Rojas un tanto fofo y retórico*⁵².

A partir de entonces Cristóbal Rojas se encaminó hacia el realismo académico característico en sus grandes lienzos. Durante este período también realizó dos naturalezas muertas: *El Bodegón con mortero de bronce* y *El Bodegón con baúl* (Colección Galería de Arte Nacional).

En el año 1885, preparó con suficiente tiempo una obra para el Salón, en esta oportunidad representó a una madre pobre con su niño dormido en su regazo, obra que se contó entre las piezas seleccionadas por el jurado. Por entonces, Rojas comienza a realizar los primeros estudios para *La Miseria* y pinta *Naturaleza muerta con libro abierto* (Imagen N° 17). Ese mismo año llegó a París su amigo Arturo Michelena, con quien compartió durante año y medio un apartamento-taller ubicado en lo alto de una casa en el número 23 de la *rue Delambre*, en el barrio artístico de Montparnasse. Al año siguiente, envió al Salón Oficial su obra *La Miseria* con el que obtuvo una Mención Honorífica.

⁵¹ Juan Calzadilla, *Cristóbal Rojas*. p. 13.

⁵² Juan Calzadilla, *Ibíd.*



Imagen N° 17: Cristóbal Rojas, *Naturaleza muerta con libro abierto*.

En Mayo (sic) de este año Rojas y Michelena hacen una visita de cortesía a Guzmán Blanco, quien se encuentra en París como ministro Plenipotenciario de Venezuela y espera retomar la presidencia de la República en poco tiempo. Guzmán Blanco ordena a los dos jóvenes continuar sus estudios en Roma. Ante la negativa de ambos, el ex-mandatario los amenaza con suspender sus pensiones en cuanto asuma el gobierno medida que llevará a cabo a fines de ese año y que va a afectar solamente a Michelena⁵³.

En el Salón de 1887, participó con su magistral lienzo titulado *La Taberna* (Imagen N° 18) tema que plantea una crítica a la sociedad y sus costumbres, inspirado en la novela de Emilio Zolá con esta obra alcanzó una Mención de Honor. *El realismo social que está en boga en Francia nos remite a un mundo patético e indigno; se quiere hacer justicia al hombre común presentando la miseria frente al público⁵⁴.* En 1888, conmueve al jurado con su obra *La Primera y Última Comunión*, también presenta *El Plazo vencido*, sin embargo, ninguna de las dos obras resultan premiadas. Ese año también

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ Juan Calzadilla, *El arte en Venezuela*. p. 223.

realizó las obras: *El violinista enfermo*, *Dante y Beatriz en el Paraíso*, o *a orillas del Leteo* (Imagen N° 19) y *El Bautizo*.



Imagen N° 18: Cristóbal Rojas, *La Taberna*.



Imagen N° 19: Cristóbal Rojas, *Dante y Beatriz a orillas del Leteo*.

Rojas enfermó tras un crudo invierno en París, era de un fuerte resfriado que al poco tiempo se convirtió en tisis o tuberculosis pulmonar en estado avanzado. Decidió pasar una temporada en el pueblo Villeneuve-Saint Georges, en donde pintó algunos paisajes de pequeño formato, realizados en el taller, mediante apuntes del natural y plasmados con una pincelada que recuerda de alguna forma la tendencia pictórica de Manet y de los impresionistas, *el pintar al aire libre lo pone en la cuestión de la atmósfera y la luz, aclarando su paleta y disminuyendo el claroscuro, aunque sea por un tiempo*⁵⁵. En su participación en el Salón Oficial de 1889, Rojas envió *El Bautizo* y *Dante y Beatriz*, pero sin éxito. No obstante, presentó nuevamente su obra en la gran Exposición Internacional de París, donde recibió grandes elogios.

A pesar de que su salud se fue agravando y de las recomendaciones de los médicos de regresar a Venezuela, continuó trabajando en París hasta concluir *El Purgatorio* (Catedral de Caracas), obra que lo hizo merecedor de la Medalla de Oro en Tercera Clase.

*Bajo la influencia del movimiento de la pintura naturalista de Adler, Lermite y Roll envió entre 1885 y 1889 al Salón Oficial sus grandes composiciones pintadas con técnica laboriosa y dentro de una atmósfera tonal sombría. Este realismo tétrico de Rojas no siempre puede juzgarse como una pintura literaria, que describe del modo más fiel el ambiente de miseria en que viven los obreros de París, sino que muchas veces ella misma responde a una actitud sincera por la cual se evidencia el espíritu atormentado y solitario del artista venezolano*⁵⁶.

Luego de tomar un descanso en el sur de Francia en Pau, regresó a Caracas, donde falleció el 8 de noviembre de 1890, con tan sólo treinta y tres años de edad. En 1958 sus restos fueron trasladados al Panteón Nacional.

*Su corta vida de 33 años no parece haberle impedido alcanzar la madurez que su intensa obra expresa a través de una búsqueda tenaz y obsesiva de su autenticidad. Una verdad apremiante toma aquí la forma del realismo para intentar en esta obra ambiciosa y juvenil los sombríos acentos de una vida trágica*⁵⁷.

⁵⁵ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 192.

⁵⁶ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 8.

⁵⁷ *Ibidem*

Pronto se verían nuevos cambios en el arte nacional. Con la muerte prematura de Arturo Michelena y Cristóbal Rojas, quedó un vacío en la pintura académica venezolana de finales del siglo XIX. Luego, falleció en 1902 Martín Tovar y Tovar. Comienza el siglo XX sólo con la presencia de Emilio Mauri que fallecerá en 1908 y de Antonio Herrera Toro, mayores que Michelena y Rojas pero sin talento, ni las capacidades de estos trabajos. Sin embargo, fue en esas manos en las que continuó funcionando la Academia de Bellas Artes de Caracas.

El gusto, la enseñanza y la creatividad artística prolongaban conservadora e interminablemente las rutinas finiseculares: el arte oficializado y su vivero, la Academia de Bellas Artes, continuaban la pintura epigonal decimonónica con su anecdotismo, romanticismo dulzón, naturalezas absolutamente muertas, tenebrismo, y claroscuro en desmedro de lo cromático, temáticas históricas, mitológicas y alegóricas, retratística de fórmulas cristalizadas en estereotipos técnico-expresivos donde la burguesía buscaba su imagen como un espejo empañado por el tedio, elaboración obligatoria de copias como modelo pedagógico para los jóvenes aprendices de las artes y, en síntesis, con un melancólico ensimismamiento de estudio o taller enclaustrado, a espaldas de toda iniciativa hacia el futuro y del espléndido entorno tropical de Venezuela. La óptica y el quehacer artísticos europeos adquiridos en la centuria anterior, se habían solidificado y no permitían por ello la incorporación de nuevos lenguajes, también europeos, como el impresionismo⁵⁸.

En 1905 regía en la Academia de Bellas Artes el sistema de concursos anuales para seleccionar a los becados en el extranjero. El destino artístico en Venezuela continuaba cifrado en este centro de enseñanza en donde, lamentablemente, se carecía de una teoría capaz de imprimirle orientación moderna a los antiguos métodos de enseñanza. Y si el consenso de los artistas aceptaba la pintura al aire libre como una solución natural, en la práctica se siguió acudiendo a las técnicas realistas a la manera del siglo XX⁵⁹.

Los nuevos temas y estilos que se desarrollaban en Europa, no resultaron ser de interés en la Venezuela académica, pese al conocimiento de su existencia, los nuevos temas, el estilo, no resultaron ser del interés de Venezuela donde aún se incentiva el arte que se venía desarrollando en torno a la temática nacionalista.

A pesar de ello, algunas obras ya habían experimentado leves cambios de estilo, como por ejemplo, la obra de Cristóbal Rojas *Techos de París* de 1889 (Imagen N° 20) en la cual se aprecia un trazo más suelto en lugar del

⁵⁸ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 18.

⁵⁹ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 15.

tradicional y detallista característico de la Academia, no obstante, la paleta de la obra sigue siendo la tradicionalmente empleada por Rojas.



Imagen N° 20: Cristóbal Rojas, *Techos de París*.

Como veremos a continuación, pronto los alumnos de la Academia de Bellas Artes exigieron cambios en la educación, la cual continuaba inspirada en los postulados del clasicismo académico decimonónico, en el que la figura humana era el tema de mayor importancia. Esto no permitió la incorporación de las nuevas tendencias pictóricas que estaban surgiendo en Europa. *La Academia de Bellas Artes, en especial, fue un hervidero de voluntades*⁶⁰.

En resumen, la enseñanza de las Bellas Artes en Venezuela se inició de manera muy informal, sin embargo, su apreciación y desarrollo fue progresando con la recuperación de la economía del país a mediados del siglo XIX.

⁶⁰ Rafael Páez y otros, *Op.cit.* p. 255.

Hasta finales del siglo, la pintura, principal género artístico de la época, se caracterizó por seguir las corrientes clásicas europeas enfocadas en una temática nacionalista capaz de exaltar los valores cívicos y militares, aplicando diferentes métodos provenientes de las escuelas de arte europeas, las cuales actuaron como instituciones oficiales en las que se inculcaban normas, técnicas, cánones y valores estéticos, mediante una enseñanza establecida orientada a seguir las tradiciones.

En Venezuela, los temas desarrollados se limitaban a la exaltación del nacionalismo de acuerdo con los intereses de los Gobiernos republicanos, contrapuestos a la tradición del arte colonial. Se destacaban principalmente las representaciones heroicas de próceres y batallas, y la glorificación de las hazañas independentistas. El cultivo del tema histórico, formaba parte del proyecto de hacer ciudadanos que respondieran a los requerimientos de una nueva República.

Para ello, el Estado estimuló la formación de una imagen pictórica nacional mediante el otorgamiento de becas de estudio en Europa a estudiantes destacados, a fin de formar los nuevos talentos que el país necesitaba para plasmar su historia, siguiendo las normas y los estilos de las academias europeas, tan apreciados en la Venezuela de entonces.

En este contexto, los máximos exponentes de la pintura académica venezolana fueron Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas. Mas la supervivencia de su academicismo estaba muy vinculado al hecho de que pintaban por encargo; es decir que no podemos asegurar que eran inmunes a las nuevas corrientes y que no produjeron obras de las que se advierte la presencia de los nuevos tiempos. Michelena, por ejemplo, tiene algunas obras en las que se observa una expresión plástica más liberada de aquellas presiones.

Sin embargo, fuera de la Academia europea, las artes plásticas empezaron a transformarse mediante el desarrollo de movimientos como el impresionismo, interesados en nuevos temas y nuevas técnicas, libres de los

simbolismos y cánones de aquella. A pesar de eso, los pintores venezolanos no se interesaron por estas innovaciones y continuaron desarrollando la temática nacionalista tradicional bajo los preceptos estilísticos hasta entonces vigentes.

CAPÍTULO 2

EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

2.1. CIRCUNSTANCIAS QUE PRECEDIERON A LA FORMACIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

A comienzos del siglo XX, se presentaron en Venezuela una serie de huelgas y protestas en contra del régimen político de Cipriano Castro, quien desde el inicio de su mandato en 1899, se caracterizó por los frecuentes abusos de poder propios de un régimen plenamente autoritario. *El país se hallaba a principios de siglo en la bancarrota y los puertos estaban embargados*⁶¹ por parte de las armadas de Inglaterra, Alemania e Italia. La oposición política era notable, no sólo en Venezuela sino también en el exterior.

*La llegada al poder de Cipriano Castro, [...], no determinó cambios favorables al desarrollo del arte, antes al contrario, como era de esperarse, con los andinos terminó de abolirse aquella tradición algo cortesana, fundada por Guzmán Blanco, gracias a la cual los pintores más conspicuos se convertían bajo la protección del Estado en artistas oficiales, en retratistas de la alta sociedad*⁶².

Esta inconformidad también se vio reflejada en de la Academia, donde los jóvenes solicitaban cambios en los programas dirigidos por el Estado en la enseñanza de las Bellas Artes. La imposibilidad de realizar transformaciones en la educación académica en Venezuela comenzó a generar descontento e insatisfacción entre los jóvenes estudiantes deseosos de crear un nuevo arte.

En 1908, Antonio Herrera Toro fue nombrado Director de la Academia de Bellas Artes. Ese mismo año, cayó el Gobierno de Castro y asumió la presidencia Juan Vicente Gómez. Esto trajo nuevas esperanzas a la población venezolana, ya que se vislumbraron cambios culturales. Los nuevos impulsos en las actividades artísticas se desarrollaron poco antes de dos sucesos

⁶¹ *Los maestros del Círculo de Bellas Artes: Homenaje a Luis Alfredo López Méndez.* p. 7.

⁶² Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 13.

históricos: el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914 y el comienzo de la explotación petrolera en Venezuela en 1917.

La influencia de las transacciones que se efectuaron en torno al petróleo trajo consigo la aparición de una nueva burguesía que nada tenía que ver con las clases dominantes en el siglo XIX, compuestas por terratenientes y comerciantes. De este modo se redefinían las bases de la sociedad a medida que se transformaba la economía. Así se produjo una apertura de posibilidades a nuevos proyectos nacionales que se habían mantenido limitados debido a la crisis general vivida durante las guerras.

Con anterioridad a la formación del Círculo de Bellas Artes, algunos de los artistas que posteriormente formarían parte de esa organización, tuvieron la oportunidad de estudiar en el exterior, algunos mediante becas y otros por iniciativa propia; y fueron precisamente ellos quienes al separarse de la Academia aplicaron sus conocimientos y se aventuraron en la exploración de nuevos temas.

Para ese momento en el viejo mundo ya se hacían notar otras corrientes artísticas muy importantes que diferían de la pintura académica oficial, entre ellas el impresionismo y el postimpresionismo.

Mientras en Europa, ya pasada la mitad del siglo, el movimiento romántico se refugia y extiende en los círculos oficiales, academias y salones, ante la apertura de los nuevos horizontes planteados por Courbet, Millet, Monet y Degas⁶³.

Gracias a los ingresos petroleros resultó más accesible el mundo europeo, lo que permitió que, becados, o por otros medios, jóvenes talentos venezolanos al viajar al viejo continente, entraran en contacto con los movimientos innovadores, lo que se sumó al interés que ya demostraban, en el país algunos artistas abiertos a las nuevas corrientes, esto contribuyó a sembrar en los jóvenes el fermento de la renovación.

⁶³ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 16

Los pintores poco a poco empezaron a adoptar el estilo pictórico europeo y a adaptarlo a Venezuela en un momento histórico en el que los temas debían limitarse a la exaltación del nacionalismo. Durante el siglo XIX, era el Estado el que encargaba y financiaba la realización de obras en la Academia, por lo tanto, representar otras temáticas no significaba una prioridad. Por eso que el Círculo de Bellas Artes incentivó un significativo cambio en la tradición pictórica nacional, ya que se originó una ruptura con el arte académico.

El Círculo de Bellas Artes asume la responsabilidad de relevar al realismo que a comienzos de siglo, sobre todo después de la muerte de Michelena, daba señales de decadencia. La pintura histórica y literaria en la cual se ponía énfasis todavía [...] iba a ser rechazada violentamente por los jóvenes más enterados de los recientes movimientos de pintura europea⁶⁴.

2.2. CÍRCULO DE BELLAS ARTES: FORMACIÓN E HISTORIA

A comienzos del siglo XX, específicamente en 1912, se formó el Círculo de Bellas Artes como una importante asociación artística al margen del Estado, integrada por jóvenes pintores, periodistas, escritores, poetas, músicos, y otras personas vinculadas al arte. Surgió como consecuencia de la primera protesta conocida en el campo artístico venezolano, ocurrida en 1909 contra los métodos de enseñanza aplicados por Antonio Herrera Toro, Director de la Academia de Bellas Artes de Caracas. Los jóvenes solicitaban una renovación y en consecuencia se oponían a las prácticas y principios pictóricos establecidos por la Academia, no sólo de las artes plásticas sino también de la literatura.

La aparición del Círculo de Bellas Artes no fue un hecho fortuito ni azaroso. Fue sí una respuesta a las circunstancias que vivía el país [...]. Aun cuando en ningún momento publicó manifiestos, ni emitió declaraciones, ni imprimió documentos que explicaran las razones, se convirtió en un hecho histórico y artístico que cambió completamente el rumbo del arte en Venezuela⁶⁵.

El Círculo de Bellas Artes significó un reclamo colectivo a favor de un arte sincero, visual, que no recurriese a lo literario y lo anecdótico y puesto al día en relación con el arte moderno europeo. Este reclamo implicaba una

⁶⁴ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. XXI.

⁶⁵ Bélgica Rodríguez, *Luis Alfredo López Méndez.* p. 29.

*unidad de acción, es decir, la formación de un grupo coherente, al menos, en sus proposiciones y objetivos*⁶⁶.

Emilio Mauri*, quien fue director de la Academia de Bellas Artes desde el año 1887, falleció en 1908. En 1909 y por designación del general Juan Vicente Gómez, Antonio Herrera Toro pasó a sustituirlo. *Los alumnos de aquel Instituto no lograron avenirse del todo con el carácter más severo del nuevo director*⁶⁷.

*En Venezuela, todavía se siguen manteniendo los preceptos de [la] Academia, enseñados primeramente por Emilio Mauri y luego por Antonio Herrera Toro. Al morir Mauri [...], la Academia también se desploma. Los alumnos rechazan a Herrera Toro y buscan, como aquellos impresionistas franceses del pasado siglo, una vía alterna*⁶⁸.

*Manuel Cabré, A. E. Monsanto, Leoncio Martínez, Carlos Otero y otros jóvenes pintores encabezaron en 1909 una protesta contra el **status** docente, tomando como pretexto la designación de que había sido objeto Herrera Toro para dirigir, en reemplazo de Emilio Mauri, la Academia de Bellas Artes*⁶⁹.

Antonio Herrera Toro fue un artista de excelente cualidades plásticas, que se mantuvo apegado rígidamente a los sistemas académicos. Sin embargo, quiso impartirlos de forma muy severa dentro de la enseñanza en la Academia de Bellas Artes. *Los alumnos no se avenían con las severas disciplinas exageradamente académicas de su nuevo director, don Antonio Herrera Toro*⁷⁰.

Bajo la nueva dirección surgieron de inmediato serios tropiezos. Ciertas recompensas fueron eliminadas y se restringieron algunas becas, a causa de la quiebra del erario nacional a manos de Castro. Pronto se produjo la reacción estudiantil que conduciría a la fundación del Círculo de Bellas

⁶⁶ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 19.

* Emilio Jacinto Mauri, nació en La Guaira el 09 de marzo de 1855, vivió su infancia y juventud en Nantes (Francia). Se inscribió en la Escuela de Bellas Artes en París, donde recibió los cursos de arte de Jean-León Gérôme y luego estudio en el taller de Jean Paul Laurens. Participó en los concursos del Salón Oficial, en donde sus obras fueron merecedoras de numerosos galardones. Regresó a Venezuela en 1874, en donde se dedicó a la enseñanza de la pintura de formación académica. Posteriormente en 1887, fue nombrado Director de la Academia de Bellas Artes. Falleció en Caracas el 18 de febrero de 1908, desempeñando el cargo.

⁶⁷ Enrique Planchart, *Tres siglos de pintura venezolana.* p. 24.

⁶⁸ Miguel Otero Silva, *Arte venezolano en las colecciones de la Galería de Arte Nacional y el Museo de Anzoátegui.* p. 27.

⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁰ Luís Alfredo López Méndez, *Op.cit.* p. 19

*Artes. Las primeras protestas habían tenido lugar en 1909. Se repitieron hasta llegar a la huelga, en 1912*⁷¹.

El 22 de mayo de 1911, Antonio Herrera Toro junto a Arismendi Brito, redactaron el Reglamento del Instituto de Bellas Artes, el cual comprendía dos secciones: la Academia de Artes Plásticas (pintura y escultura) y el Conservatorio de Música y Declamación. El Instituto entró en vigencia de inmediato. Ese mismo año ante la presión ejercida por los jóvenes artistas, Herrera Toro presentó su renuncia; sin embargo, esta no fue aceptada, por lo que, al poco tiempo, fue nuevamente ratificado en su cargo, el cual ocupó hasta su muerte el 26 de junio de 1914.

Como ya dijimos, los jóvenes intentaron promover cambios en los métodos de enseñanza y en los estilos impartidos por la Academia. Sus fallidas tentativas y en la imposibilidad de lograr una transformación en las artes, se generó entre ellos una reacción contra aquella enseñanza que se arraigaba en la tradición clásica, de espaldas a las nuevas tendencias europeas y a cualquier posibilidad de cambio.

Para la época, Carlos Otero un joven estudiante pintor, se postuló como aspirante a una beca para estudiar en el extranjero. El requisito era la presentación de un cuadro que demostrara los méritos de un alumno destacado, así como su aprobación por parte de un jurado calificador, el cual estuvo conformado por Antonio Herrera Toro, Cruz Álvarez García y José Antonio Salas (padre de Tito Salas).

En la obra realizada por Carlos Otero*, se representaba la figura de un soldado en escorzo. El motivo de la pintura no despertó mayor interés en el jurado y fue desaprobada principalmente por Antonio Herrera Toro. A pesar de

⁷¹ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 262.

* Pese a la importancia que tiene Carlos Otero (1886-1977) en la reacción habida contra la enseñanza académica de Herrera Toro, no participa en el grupo del Círculo de Bellas Artes creado en 1912. Su presencia en la Academia es capital de la formación del grupo pues, [...] es el líder de la crisis producida en ese entonces. (En Miguel Otero Silva, *Op.cit.* p. 25)

las cualidades, talentos y actitudes que habían distinguido a Carlos Otero como estudiante, su obra fue rechazada y en consecuencia no se le otorgó la beca.

Este rechazo considerado injusto, puesto que antes se habían becado artistas sin mayor talento enardeció a los estudiantes, debido a que Carlos Otero había demostrado ser un magnífico alumno, de grandes cualidades y aptitudes hacia la pintura. Este rechazo sirvió de pretexto para acelerar el descontento que había germinado en ellos⁷².

El resultado disgustó a los jóvenes estudiantes, quienes en una actitud de rebeldía se dirigieron al Ministerio de Instrucción Pública y al Ministro de Educación, Pedro Arismendi Brito, para solicitar un cambio urgente en los procesos de enseñanza de las artes.

La huelga, que elevó un plan de reformas hasta el Ministerio de Instrucción Pública, no condujo a nada, y los estudiantes, negándose a seguir asistiendo a los talleres, se conformaron con poner en la práctica las medidas renovadoras que deseaban para la Academia⁷³.

Estos alumnos insatisfechos de la Academia, pedían entre otras cosas, modelos vivos para las clases, extensión de los horarios, clases nocturnas para los que trabajasen de día, pero sobre todo, que las becas fueran concedidas en función de los méritos y la calidad de las obras. *En el fondo lo que buscaban era la destitución de Herrera Toro, hombre recto y bien intencionado, pero carente de flexibilidad y de comprensión para sus discípulos⁷⁴.*

Firmaban la carta (Imagen N° 21) Carlos Otero, principal jefe de los descontentos y promotor de la carta, Manuel Cabré y Alcina, Julián Alonso, Rafael Blanco Vera, Alfonso Sucre, Próspero Martínez, Antonio Edmundo Monsanto y Salustio González Rincones⁷⁵.

El gobierno ignoró la carta, *lo cual originó un segundo escrito [...] en el cual se burlaban del ministro en relación a su inefabilidad⁷⁶*, los estudiantes se declararon en huelga, motivo por el cual fueron expulsados de la Academia por lo que se hallaron desprovistos de un centro de estudios. Algunos de ellos,

⁷² José Enrique López, *El Círculo de Bellas Artes y la modernidad pictórica en Venezuela*. p. 91.

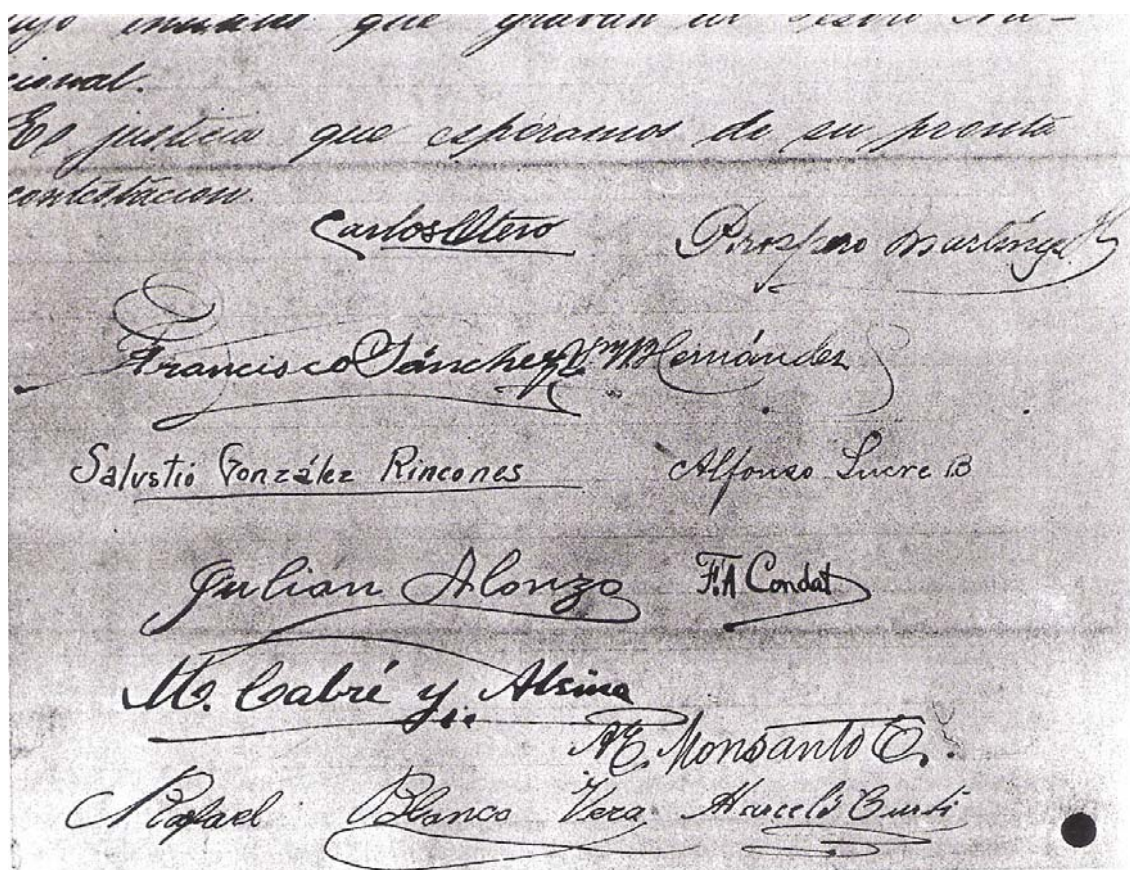
⁷³ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. XXI.

⁷⁴ José Enrique López, *Op.cit.* p. 91.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

incluyendo a Carlos Otero, Rafael Monasterios, Andrés Uzcátegui y Salustio González Rincones, se fueron del país, otros, se quedaron en Venezuela y se mantuvieron en lucha, y éstos fueron indudablemente, los más valiosos⁷⁷, y serán ellos los que funden, años más tarde, el Círculo de Bellas Artes.



...yo mismo que guaran en caso na-
cional.
Es justicia que esperamos de su pronta
consideración.
Carlos Otero Prospero Uzcátegui
Francisco Sánchez Hernández
Salustio González Rincones Alfonso Lucero B.
Julian Alonso F.A. Condat
M. Coabré y Alsina
Rafael Blanco Vera Marcello Banti

Imagen N° 21: Firmas del documento de solicitud ante el Ministerio de Educación Nacional, la reforma de la Academia de Bellas Artes.

Los jóvenes artistas que abandonaron aquel centro, en 1909, no volvieron a él, y hubo en todos el convencimiento de que se podía aprender pintando directamente del natural, y de que el academicismo, entendido como una receta para pintar dentro del taller, había llegado a su fin⁷⁸.

Para muchos historiadores un detonante fue un artículo que publicó en *El Nuevo Diario* (Leoncio Martínez), en el que atacando entre líneas el régimen dictatorial de Juan Vicente Gómez, denunciaba que la Academia había perdido el ambiente creativo de años anteriores, especialmente bajo la dirección del pintor Emilio Mauri⁷⁹.

⁷⁷ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 261.

⁷⁸ Erminy Perán y Juan Calzadilla, *El paisaje como tema en la pintura venezolana.* p. 55.

⁷⁹ Bélgica Rodríguez, *Op.cit.* p. 31.

Luego de las sucesivas reuniones efectuadas por estos jóvenes artistas en la Plaza Bolívar de Caracas, sitio de tertulia de la época, deciden poner en marcha su proyecto. *El Círculo de Bellas Artes no era propiamente una escuela pictórica, sino una agrupación de intelectuales y artistas identificados por un deseo de renovación de todos los campos del arte*⁸⁰.

*Es así como surge la necesidad de una agrupación que busque aplacar la indiferencia y el escepticismo que por entonces existe. El espíritu juvenil, inquieto y rebelde de sus miembros hace posible esta asociación. El Círculo de Bellas Artes [...] nace de las tertulias que sostienen los artistas*⁸¹.

*La mayoría de los componentes del Círculo de Bellas Artes no obstante las dificultades que el país vivía en esos tiempos y no obstante la carencia de comunicaciones, tenían conocimiento de las diferentes corrientes artísticas de Europa y América*⁸².

En verdad, el grupo del Círculo de Bellas Artes era la primera experiencia social y cultural que se hacía en Venezuela en el sentido de agruparse diversas expresiones artísticas bajo un concepto de integración funcional. Santiago Key Ayala, ensayista e historiador, Fernando Paz Castillo, poeta; Jesús Semprúm; Julio Planchart, escritor ameno y erudito; Rómulo Gallegos, pedagogo, virtuoso novelista y guía intelectual de una generación; Enrique Planchart, crítico de arte y poeta; Manuel Segundo Sánchez, humanista, connoisseur y bibliógrafo se codeaban con Leoncio Martínez (Leo), Manuel Cabré, los Monsanto, Armando Reverón, Rafael Monasterios, Federico Brandt, Marcelo Vidal y dos pintores extranjeros llegados a Venezuela años después, en 1916: Samys Mützner y Nicolás Ferdinandov. Muy cercano a ese grupo estuvo también el músico e historiador José Antonio Calcaño. El Círculo, como se puede apreciar, estaba constituido de personalidades muy bien definidas culturalmente que se unían, se hermanaban, en un momento de la historia política y social de Venezuela, precisamente cuando ésta iba a entrar en un período que se caracterizaría por su intolerancia hacia la libertad humana e intelectual, como lo fue el régimen del general Juan Vicente Gómez*⁸³ (Imagen N° 22).

Los artículos publicados por Leoncio Martínez, unidos al desempeño teórico de Antonio Edmundo Monsanto, lograron cohesionar los deseos de los jóvenes artistas.

⁸⁰ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 11.

⁸¹ Miguel Otero Silva, *Op.cit.* p. 27.

⁸² Luís Alfredo López Méndez. *Op.cit.* p.37.

* Enrique Planchart y Fernando Paz Castillo contribuyeron al surgimiento de la crítica de arte en Venezuela, en búsqueda del progreso e identidad nacional.

⁸³ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 24.



Imagen N° 22: (De izquierda a derecha) Manuel Segundo Sánchez, Santiago Key Ayala, Julio Planchart, A. E. Monsanto, Samys Mützner, Manuel Cabré, Federico Brandt y Enrique Planchart, en 1918.

Monsanto seleccionó y ordenó toda una Historia de Arte, desde la lejana prehistoria hasta los últimos movimientos. Solía pasar horas leyendo y revisando aquel laborioso archivo, tan cronológicamente organizado, tan aprovechable para cualquier estudioso de la Historia del Arte. La afición a indagar, comparar y criticar, condujo a Antonio Edmundo Monsanto al dominio de una cultura artística y literaria poco común en nuestro país⁸⁴.

Varios artículos de prensa, entre ellos los escritos por Leoncio Martínez en *El Universal*, se enfocaron sobre el deterioro de la Academia. Esto, junto con el descontento de muchos artistas, contribuyó a la fundación del Círculo de Bellas Artes. Tal como se expresa a continuación:

Cuando estaba en toda su potencia por el entusiasmo por la vida artística sobrevinieron para la Patria tristes días aciagos, que como un rosario de quemantes cuentas ella dejó caer entre sus dedos descarnados; manos inconsecuentes fueron acabando con cuanto implica, blasón decoro o belleza y, con todo rebajándose fueron hasta desaparecer los premios de la Academia; las pensiones se hicieron nulas o irrisorias, y los concursos, cada año, perdían más el prestigio, porque abandonados, los muchachos dejaban

⁸⁴ Luís Alfredo López Méndez. *Op.cit.* p.37.

*caer la mano armada del pincel viendo desvanecerse los colores de gloria y encantamiento, en triste instante, como si los vientos brutales acumulasen sobre los brillos de alborada hoscas cerrazones*⁸⁵.

*Hoy, cuando en industrias y comercio, entre la dulzura de una paz efectiva, se siente palpar el resurgimiento patrio; cuando a impulsos del progreso se abre cauce a la vida adormitada del interior del país tendiendo carreteras y caminos de pueblo a pueblo; cuando el ejército, reformado, expresa, por su decoro y cultura, una garantía de la Entidad, suena la hora de volver los ojos hacia las regiones del arte; factor de los más importantes en el buen nombre nacional; se advierte el momento propicio para tender la mano a los que en silencio luchan, [...] renovando becas, pensiones y premios, hacer que los concursos de pintura y escultura tornen, y aún sobrepasen, a su antiguo esplendor*⁸⁶.

Luego de publicado su programa el 2 de agosto de 1912, el Círculo de Bellas Artes fue inaugurado formalmente el 3 de septiembre del mismo año, considerando medular la siguiente cláusula:

*Pueden pertenecer al Círculo de Bellas Artes todos aquellos que por amor a la belleza eleven su espíritu sobre el nivel común de las gentes. Quienquiera, profesional, estudiante o aficionado tendrá franca acogida en el seno de la Asociación sin que se lo impida el estar ya en otro grupo, Académico, Ateneo o Escuela, ni las tendencias de su idea en materia de arte*⁸⁷.

Asimismo, podemos entender la actitud de sus fundadores mediante las siguientes reflexiones:

*Así como se gestó el brote inicial que el 2 de agosto de 1912 conduciría a la instalación del Círculo de Bellas Artes, "organización fundada, según Fernando Paz Castillo, para combatir la enseñanza extremadamente pobre de la Academia". Tal vez los objetivos tenían un mayor alcance, puesto que, rotos los nexos con la Academia, se trataba ahora de orientar las actividades artísticas- asumiendo la dirección de ellas- en dos sentidos: la creación y la divulgación*⁸⁸.

*El Círculo respondió a un programa, si bien éste nunca fue tan bien definido en la teoría como en la práctica. Aún más: se careció de una teoría. El énfasis fue puesto en la pintura al aire libre y en todo lo que se derivó de la negación del realismo.*⁸⁹

El Círculo de Bellas Artes era una agrupación demasiado amplia en sus propósitos para tener un programa de grupo, con metas precisas. Más que

⁸⁵ José Enrique López, *Op.cit.* p. 92

⁸⁶ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 31.

⁸⁷ Juan Calzadilla, *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela.* p. 152.

⁸⁸ Juan Calzadilla, *Op.cit.* pp. XXI-XXII.

⁸⁹ Juan Calzadilla, *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX.* p. 44.

*para luchar contra algo e imponer una corriente, fue fundado para defenderse de un medio que asfixiaba material y espiritualmente a los nuevos artistas. De allí que su fuerza radicaba no en la exclusión [...], sino en la suma de voluntades. Necesitó atraerse al mayor número de intelectuales para dar la idea de que contaba con un gran apoyo. Por eso el programa fue más bien el estatuto de un taller libre, [...]. Lógicamente, si con el tiempo la agrupación llegó a tener la coherencia de un movimiento artístico fue debido a que formaban parte de él, trabajando individualmente, varios pintores que tenían objetivos concretos y que sabían lo que tenían entre manos*⁹⁰.

Durante la inauguración, Jesús Semprúm pronunció las siguientes palabras, *fiel reflejo del estado de ánimo y de la amplitud de miradas de aquellos jóvenes*⁹¹:

*“Deseamos que junto a los partidarios del más riguroso clasicismo, junto a los más convencidos defensores del romanticismo y sus derivados, vengan a reunirse con nosotros sectarios fervientes de las Escuelas nuevas, por más extravagantes, por más absurdas que puedan parecernos, desde los adscritos al simbolismo esotérico hasta los más frenéticos enamorados de la comunicación futurista. Mientras más variado sea este Círculo, será mayor su fuerza. Debéis aderezar vuestros propósitos, no hacer una manada dócil de libreas uniformes como cáfila de esclavos, sino un conjunto de hombres libres que deliberan, en que cada quien elige su camino, en que cada quien disfruta de su albedrío a todo su talante”*⁹².

Por su parte, Leoncio Martínez, se refirió a las aspiraciones del grupo de la siguiente manera:

*“Nuestra asociación no tiene reglamentos o estatutos, ni Junta Directiva ni trámites parlamentarios para la aceptación de un proyecto; todo se resuelve en jovial camaradería, donde no hay títulos que invistan de prerrogativas; por eso nuestra idea surge desnuda, se ensancha y respeta, rompiendo ligamentos, tal como princesa fresca, exuberante, que siente oprimido el lactante vigor de su primavera y en el recato de su camarín, lejos de palatinas etiquetas, se despoja de sus pesados atavíos”*⁹³.

Para poder llevar a cabo su proyecto, los integrantes del Círculo de Bellas Artes requerían establecerse en un local, sin embargo, carecían de los recursos económicos necesarios para tener acceso a uno.

Desbordante era el entusiasmo, generosos los propósitos, anchurosa la voluntad, de quienes propiciaban la constitución del Círculo, aunque

⁹⁰ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 47.

⁹¹ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 266.

⁹² *Ibidem.*

⁹³ Leoncio Martínez, Instalaciones del Círculo de Bellas Artes. *El Universal*, Caracas, 4 de septiembre de 1912.

*económicamente carecían de lo más esencial para poner en marcha tan hermoso proyecto*⁹⁴.

*Un día Bernardo Monsanto, quien para la ocasión se hizo acompañar por Leoncio Martínez, Leo, a fin de darse fuerzas con su desparpajo verbal, tomó una resolución que traducía un anhelo común de sus compañeros: iría a visitar a Eduardo Calcaño, dueño del Teatro Calcaño. Y le pediría permiso para usar la sala vacía como lugar de estudio de la generación de pintores, escritores y músicos del por entonces recientemente constituido Círculo de Bellas Artes*⁹⁵.

Calcaño, que en su época ya había promovido y colaborado con algunas empresas, decidió ayudarlos. *Estos artistas hallaron pronta y generosa colaboración con Eduardo Calcaño, quien les cedió el “foyer” de su Teatro como sede del Círculo*⁹⁶. En la inauguración del local, los artistas decidieron invitar abiertamente a las familias de Caracas y al público aficionado a que los acompañasen a la instalación del nuevo centro.

*El ingeniero Eduardo Calcaño Sánchez, perteneciente a una ilustre familia caraqueña [...] ofreció generosamente para la instalación del Círculo un teatro o teatrillo de su propiedad, situado entre las esquinas de Camejo y Colón*⁹⁷.

*El Teatro Calcaño, que así se llamaba, era largo y estrecho. Del local solamente podría aprovecharse a plenitud el foyer (para darle algún nombre a una sala grande, un poco destartada, a la cual se llegaba a través de una escalera de crujientes peldaños, carcomidos por el tiempo y por el abandono)*⁹⁸.

*Como en los días de estreno, el Teatro Calcaño volvió a llenarse de ajetreos y gritos. Oportunamente, paleta y pincel en mano, en el escenario se agrupaban los dos Monsanto, Antonio Edmundo, más ducho en su oficio entonces que Bernardo, quien asomaba a los primeros ejercicios de la vocación; Manuel Cabré, Cesar Prieto, Rafael Monasterios, Próspero Martínez, Federico Brandt, Marcelo Vidal, Marcos Castillo, Pedro Ángel González, Miguel Carabaño, Carlos Otero, Rafael Ramón González y Luis Alfredo López Méndez*⁹⁹.

⁹⁴ Luís Alfredo López Méndez. *Op.cit.* p. 25.

⁹⁵ Rafael Pineda, *Op.cit.* p. 3.

⁹⁶ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 265.

⁹⁷ José Enrique López, *Op.cit.* p. 27.

⁹⁸ Luís Alfredo López Méndez. *Op.cit.* p. 25.

⁹⁹ Rafael Pineda, *Op.cit.* p. 4.

Sin embargo, Eduardo Calcaño les colocó una única condición a los integrantes del Círculo de Bellas Artes, esta fue: *ustedes tendrán que pagar el alumbrado*¹⁰⁰.

*Los jóvenes del Círculo de Bellas Artes contribuían, con lo que les permitía su escuálido bolsillo, a un fondo común para pagar el alumbrado de gasolina del Teatro Calcaño, según la obligación acordada con Calcaño, el propietario. En realidad los muchachos colaboraban para pagar algo más que las simples mechas que quemaba la intensa actividad de la sala. A oscuras, todavía, el paisaje venezolano, tenía que iluminar la jornada que los iba a llevar a su descubrimiento como temática pictórica*¹⁰¹.

*Allí se formó un taller libre, sin profesores ni limitaciones estéticas, donde los miembros asistentes abonaban los costos ocasionales por los materiales y el pago de la modelo*¹⁰².

*Realizando trabajos extraordinarios, economizando lo posible, aquellos jóvenes artistas lograban comprar los pigmentos esenciales para preparar sus propias pinturas, y se limitaban a adquirir en los comercios del ramo, tan sólo aquello que ellos mismos no podrían “fabricar”*¹⁰³.

*“Cuando no hubiese con qué pagar modelo, le tocaría por sorteo a uno de los miembros de la sección de Escultura y Pintura, cumplir este oficio durante una semana a favor de los demás. Quien ya haya posado una vez, no volverá a posar hasta cuando, por eliminación sucesiva de los otros, le toque de nuevo su turno”*¹⁰⁴.

Mediante esta iniciativa, no obstante sus frecuentes dificultades económicas y poca disponibilidad de recursos, los miembros de la agrupación se aseguraban de contar con un modelo en vivo para poder pintar y desarrollar la técnica. Por lo tanto, todos estaban dispuestos a colaborar sin derecho a negarse, en favor del beneficio colectivo.

Cuando el local estuvo completamente acondicionado, se realizó una pequeña exposición que mostraba obras realizadas por los jóvenes pintores, la cual fue llamada “exposición preliminar”. *El discurso de orden en el día de su*

¹⁰⁰ Rafael Pineda, *Ibíd.* p. 3.

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 43.

¹⁰³ Luís Alfredo López Méndez. *Op.cit.* p. 25.

¹⁰⁴ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 264.

*inauguración estuvo a cargo del autorizado crítico literario zuliano Jesús Semprúm*¹⁰⁵, quien en su discurso pronunció las siguientes palabras:

*“Al congregarnos para instalar este humilde centro de arte, no habéis de pedir a nuestros compañeros más que esa sencilla intención de no hacer gestos torpes, ni brutales, ni feos. El pensamiento unánime de todos debe fincarse en producir belleza”*¹⁰⁶.

El éxito del recién formado Círculo no se hizo esperar. Apenas luego de un año de su fundación se realizó el Primer Salón Anual, al cual asistieron importantes personalidades del alto gobierno, entre los que destacaron: el Ministro de Instrucción Pública, doctor Felipe Guevara Rojas, presidiendo el acto; el Ministro de Relaciones Exteriores, doctor Manuel Díaz Rodríguez y el Ministro de Fomento, Pedro Emilio Coll. Asistieron igualmente el Gobernador del Distrito Federal y el Inspector General del Ejército. Todos ellos actuando como “protectores” del Círculo.

Leoncio Martínez luego del Salón Anual de 1913, escribió en *El Universal* con fecha 10 de septiembre, los siguientes comentarios sobre las obras de los artistas que participaron en la exposición:

*De Titos Salas: “Ahí están varios estudios, dibujos y bocetos con su característica prodigiosa de color y movimiento”; de Federico Brandt: “Su estilo es delicadamente decorativo, suave, un tanto pálido y a la vez sólido”; de Rafael Monasterios: “Una mancha de paisaje, ligera, confusa”; de Armando Reverón: “Varios estudios, algunos hechos en España”; de Manuel Cabré: “Es uno de los muchachos que más significa entre los nuevos. Los paisajes alrededor de Caracas están impregnados de sol. Sin desviación ni vacilaciones, ni miedo, su pincel corre libre. Apresa con lujuria la vacilación luminosa de atmósfera tropical, los bravíos verdes agrestes, los terrenales de ocre agrio, y ese maravilloso Ávila cuya majestad se difunde en serenidades”; de Antonio Edmundo Monsanto, Próspero Martínez y Marcelo Vidal [...] “Estos que hemos enumerado, con Tito Salas y Vera, forman la plana de honor del Salón”*¹⁰⁷.

*Es indudable que en ese momento existió un ambiente artístico muy diferente del que hasta entonces se conocía. Se llegaba de manera efectiva y directa a la integración de las artes y la afirmación del artista en la vida intelectual del país. Los frutos de esa situación son hoy bien conocidos. Forman parte de nuestra historia moderna*¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Luís Alfredo López Méndez. *Ibid.* p. 27.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ Alfredo Boulton *Ibid.* p. 267.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

Luego entre 1913 y 1916 se realizaron tres Salones del Círculo organizados anualmente por Antonio Edmundo Monsanto y Manuel Cabré, y para los cuales no se otorgaban ni premios ni medallas, ya que se concentraban más en la apreciación del arte que en su evaluación.

El 4 de septiembre de 1914 se inauguró el segundo Salón del Círculo [...]. Para 1915 se formó una Junta Representativa del Círculo de Bellas Artes, con el propósito de hacer más funcionales las actividades del grupo. La componían Ángel Cabré y Magriñá, Cruz Álvarez García, Miguel Carabaño, Leoncio Martínez y Antonio Edmundo Monsanto. [...] El 5 de septiembre de 1915 se abrió el tercer Salón, si bien se habían llevado a cabo en total, hasta entonces, cinco exposiciones¹⁰⁹.

Además de contar con artistas, el Círculo de Bellas Artes en sus comienzos fue integrado por un grupo muy variado de profesionales, entre los que destacaban médicos, abogados, comerciantes e intelectuales; de los cuales algunos, poco a poco, se fueron retirando, y dejaron únicamente como miembros a los artistas y algunos intelectuales que continuaron con el deseo de explorar juntos nuevos temas y técnicas y de crear una visión artística renovada.

*El Círculo [...] tuvo desde sus comienzos ese carácter íntimo, de agrupación juvenil rebelde pero respetuosa, que leía y estudiaba a los viejos maestros, conocía el impresionismo desde sus comienzos, estaba al tanto del movimiento cubista, del futurismo de Marinetti, de la reacción de los *fauves*, del despertar beligerante de los primeros pintores surrealistas. Sobre esas bases llegó a convertirse en una célula artística que se caracterizaba por la disciplina en el estudio, por el trabajo, por la autocritica: célula artística aislada de la atmósfera viciada y dolorosa que vivía nuestra patria¹¹⁰.*

Los miembros del Círculo de Bellas Artes buscaban principalmente alejarse de las técnicas y los motivos realistas que fueron impartidos por la Academia. Ellos asumieron la pintura como hecho estético, siendo posible que cada artista pudiese impartirle a sus obras una expresión única y personal, propugnando así por su progreso (Imagen N° 23).

[...] a lo largo del siglo XX domina en nuestro arte la actitud de los grupos que asumen conciencia del hecho estético, propugnando su evolución

¹⁰⁹ *Ibídem*

¹¹⁰ Luís Alfredo López Méndez, *Op.cit.* p. 29.

a través de planteamientos y programas de acción. El Círculo fue un primer paso en esta dirección histórica. Pero, el grupo, en el cual prevalecen los conceptos, no invalida a las individualidades, y se podría decir que éstas vienen a ser en última instancia la justificación última de los grupos¹¹¹.



Imagen N° 23: Federico Brandt, *Patio de la casa de los López Méndez*.

¹¹¹ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. II.

Es mérito del Círculo de Bellas Artes la incorporación de una nueva manera de pintar. *Se había pasado del academicismo a una interpretación libre y subjetiva del paisaje pintado al aire libre*¹¹². *La libertad en el arte es fundamental, como libre expresión y libre pensamiento*¹¹³. Tal libertad en la pintura fue uno de los objetivos más importantes del Círculo de Bellas Artes y para ello se basaba en las inclinaciones de sus miembros como recurso principal de expresión personal de cada artista.

*Los miembros del Círculo de Bellas Artes [...] se dedicaron casi exclusivamente a la pintura. No hubo entre ellos grabadores profesionales ni escultores. La escultura fue un género poco cultivado en la Venezuela gomecista y por ella se sentía, en verdad, poca estimación, dado que sus resultados eran asociados al ritual funerario o a la retórica oficial. Frente a ésta, la pintura ofrecía un gran margen de libertad*¹¹⁴.

La paleta de colores empleada por los pintores del Círculo de Bellas Artes se inspiró en los movimientos pictóricos europeos en auge; dejará atrás los sobrios tonos de la academia, y responderá a la necesidad de experimentar con trabajos más libres y sueltos acordes con la observación directa de la naturaleza bajo la brillante luz del trópico (Imagen N° 24).

*El colorido se usó a partir de la lección de los impresionistas y los posimpresionistas, sin acudir a fórmulas ni recetas, sino volviéndolo obediente a lo que cada pintor buscaba individualmente a partir de la observación directa de la naturaleza, en la que con facilidad podrían comprobarse los problemas ya estudiados por los impresionistas: la coloración de las sombras y la impresión de avivamiento de los colores por efecto de la yuxtaposición de los complementarios, la mezcla óptica que se obtenía en la retina por la división del color en la tela, preferiblemente a la mezcla de los colores en la paleta, etc. El paisaje del trópico fue definitivamente el gran maestro*¹¹⁵.

Otero Silva considera que *estos jóvenes pintores estuvieron ligados al impresionismo más como un estallido espiritual que como un movimiento plástico*¹¹⁶. Muchos de ellos no se identificaron con las técnicas pero si con el trasfondo, es decir, con el deseo de cambiar y con la necesidad de usar nuevos

¹¹² Juan Calzadilla, *Espacio y tiempo del dibujo en Venezuela*. p. 224.

¹¹³ Miguel Otero Silva. *Op.cit.* p. 28.

¹¹⁴ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 212.

¹¹⁵ Juan Calzadilla, *La pintura venezolana de los siglos XIX y XX*. p. 45.

¹¹⁶ Miguel Otero Silva. Prólogo a la obra de López Méndez LA. *El Círculo de Bellas Artes*.

recursos para representar la esencia de sus obras. *Los jóvenes del Círculo se apoyaron en la tradición impresionista, al menos desde el punto de vista técnico y formal*¹¹⁷.



Imagen N° 24: Manuel Cabré, *Estribaciones del Ávila y tejería*.

*En realidad, el espíritu del Círculo tuvo una gran afinidad de ideales y de actitudes con aquellos grupos independientes que florecieron, tanto en Francia como en Alemania e Italia, a finales del siglo pasado (XIX). Más cercano en especial, si se quiere, a las agrupaciones impresionistas de París*¹¹⁸.

El estilo desarrollado por la pintura del Círculo no pretendió reproducir el estilo vanguardista francés sino que lo utilizaba como fuente de inspiración, tomando de él su interés por la luz y el paisaje, pero sin depender únicamente de las características manchas y yuxtaposiciones de color empleadas por los impresionistas. En la pintura del Círculo es reconocible una variedad de estilos que obedecían solamente la voluntad de cada artista y sus inclinaciones.

Sin embargo, algunos aspectos estilísticos son comunes en la obra de estos pintores venezolanos: las formas bien definidas, lineales y volumétricas-

¹¹⁷ Erminy Perán y Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 57.

¹¹⁸ Luís Alfredo López Méndez, *Op.cit.* p. 27.

con excepción de Armando Reverón-, además de la pasión por el paisaje, el airelibrismo y el descubrimiento de la luz. Especialmente la del trópico- que interesa a todos los artistas de la agrupación¹¹⁹.

La pintura del Círculo de Bellas Artes tampoco desarraiga el realismo del arte académico hasta entonces desarrollado en Venezuela, por el contrario, buscó crear, a partir de aquél un arte nuevo o renovado, con un estilo propio.

La declinación del realismo académico en Caracas, con la muerte de Michelena, daría paso a la larga a un movimiento que fue mucho más importante y que, aunque negó a la escuela del siglo XIX, no dejó de basarse, inicialmente, en los ensayos de paisajismo intentados por los realistas mismos, al estilo de Rojas, Michelena y Tovar¹²⁰.

La temática en las nuevas obras deja de poseer un contenido narrativo o anecdótico y pasa a ser más autónoma; se trabaja el paisaje, la naturaleza muerta y la figura humana con un particular interés en la búsqueda del enfoque personal del artista, (Imagen N° 25) sin restricciones en la interpretación del motivo. Para los integrantes del Círculo de Bellas Artes, más que la precisión de las formas, el objetivo era hacer resaltar su belleza, el amor a ellas, la libre expresión y la libertad de las ideas. En fin, eran admiradores del arte en todas sus formas y expresiones.

Pero fue sólo a partir de la formación del Círculo de Bellas Artes, que estos géneros pictóricos: paisajes, desnudos femeninos y naturalezas muertas, fueron desarrollados en toda su plenitud, al ser liberados del simbolismo al que tradicionalmente se los vinculaba o a la narración histórica de la época. *Ascienden, en cambio, a una primera consideración pública géneros menores como las naturalezas muertas o desnudos ya no más mitológicos, bíblicos o anecdóticos¹²¹*

Otro gran cambio que introdujo el Círculo de Bellas Artes, fue la forma de abordar la pintura como técnica: los artistas elaboraban sus obras con gran libertad, influenciados por una pincelada más libre y suelta características de los impresionistas, así como la supremacía del color sobre el dibujo. De sus

¹¹⁹ Miguel Otero Silva *Op.cit.* p. 27-28.

¹²⁰ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. XX

¹²¹ Roldán Esteva-Grillet, *Revisión Histórico-Crítica El Dibujo en Venezuela*, <http://av.celarg.org.ve/Dibujo/roldan.htm>

vivencias y experiencias con estas nuevas tendencias, unidas al espíritu de innovación, comienza a crearse un nuevo estilo que, años más tarde, sería precursor del arte moderno en Venezuela. *Su mérito consistió en haber visto en la necesidad de una transformación del estilo la posibilidad de un verdadero cambio histórico*¹²².



Imagen N° 25: Federico Brandt, *Recolección de trigo en Valle Abajo*.

*La estética del Círculo profesó. Olvidar la academia, comenzar de nuevo, hacer que la tela respire aire fresco de la atmósfera; emplear los colores libremente y pintar la realidad circundante. [...] [El Círculo de Bellas Artes tuvo] el mérito de gestar un movimiento que asignaba al paisaje por primera vez categoría de arte independiente. Fue además el primer intento de hacer una pintura moderna*¹²³.

De igual forma, los artistas del Círculo de Bellas Artes se liberaron de la gama de colores empleada durante el período académico, la cual se caracterizaba por la presencia predominante de tonos oscuros y grisáceos. A partir de entonces, comenzaron a utilizar los colores libremente, tomando como

¹²² Erminy Perán y Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 55.

¹²³ *Visión de la pintura venezolana. Op.cit.* p. 12.

única referencia la observación directa de los diversos valores, luces y sombras que la naturaleza les ofrecía al trabajar al aire libre. Por ello es por lo que la cromática variaba en función de la percepción individual de cada artista, haciendo del cuadro una realidad en sí misma.

El Círculo de Bellas Artes luego de haber realizado la quinta exposición, se encontró con serias dificultades para su funcionamiento, la falta de estructura organizada y las dificultades económicas, al poco tiempo se hicieron sentir. Los artistas comenzaron a dispersarse y, de esta forma, la asociación fue progresivamente perdiendo vigencia.

“Paulatinamente se han ido alejando algunos: porque la vida los arrastra”. “Pero en la depuración quedaron otros los que habían de ser, a los cuales se han agregado otros de buena voluntad, a quienes seduce la camaradería”¹²⁴.

Por problemas con el antiguo Teatro Calcaño, el Círculo de Bellas Artes tuvo que abandonar hacia 1917 sus instalaciones, lugar donde se había fundado tan sólo cinco años atrás, y en donde funcionaba la sede de esta agrupación artística.

Luego se mudaron a una casa “docente” situada en el centro de la ciudad, entre las esquinas de Glorieta y Pilita, en donde se realizó su última exposición. Sin embargo, el alquiler era costoso, por lo que se vieron en la necesidad de volver a trasladarse, ahora a un Taller ubicado en el Callejón Guinand en el barrio de Pagüita, el cual fue bautizado por Leoncio Martínez como “Cajón de monos”.

Tuvimos pues que mudarnos y el único sitio que podíamos pagar sin grandes apuros era un saloncito de 8 metros de largo, por 5 de ancho aproximadamente. Estaba el Taller en el callejón Guinand de Pagüita. Tenía buena luz, y sus amplias ventanas daban para Caño Amarillo, pero el refrescante verde del Calvario nos alegraba la vista.

Unos modestos caballetes, tablas de dibujar y los inevitables taburetes, juntamente con dos mesas viejas, completaban el ajuar. La tarima, en donde se acomodaba el modelo para posar, no pudimos traerla, por ser demasiado grande. Íbamos casi todas las noches, el mismo grupo, los Monsanto, Cabré,

¹²⁴ *Ibídem.*

Monasterios, Reverón, los Vidal, Brandt, Leo, Gallegos algunas veces, Hernández, Mützner, Pacheco Soubllette, los Planchart, Enrique y Julio, el violinista Maldonado, Paz Castillo y el, para entonces, Capitán Rascanier.

Cuando Leoncio Martínez, el inolvidable Leo, vio el nuevo local del Círculo, dijo: “¡Pero si esto es un cajón de monos!”. Entre todos pagábamos la modelo. Entonces era muy barato, a pesar de que no era empresa fácil conseguirla. [...] Por fin, tuvimos la suerte de encontrar una. Se llamaba Águeda, era una pobre muchacha pálida, de grandes ojos de vaca, tristes pero hermosos. Sus cabellos eran negros, largos y les caían más debajo de las corvas. A mi me parecía bonita¹²⁵.

El pequeño local en donde se reunían fue allanado en 1917 por orden del dictador Juan Vicente Gómez. La señorita Águeda posaba desnuda ante los pintores. Varios de ellos, así como la misma Águeda fueron apresados por la policía por atentar contra la moral y las buenas costumbres. Posteriormente fue clausurada la que constituyó su última sede. Después del acontecimiento, las reuniones se hicieron más esporádicas, sin embargo, el grupo no volvió a ser el mismo, a causa de la persecución sufrida. Aunque ocasionalmente continuaron trabajando, aquel puñado de artistas se dispersó.

Ese pequeño grupo de jóvenes, bien dotados de cerebro, sencillos de corazón y llenos de fe en su misión artística, logró, no sin grandes sacrificios, cuajar una obra modesta pero de gran trascendencia en la evolución artística de Venezuela¹²⁶.

2.3. TRES TEMÁTICAS CUATRO ARTISTAS.

Armando Reverón, Federico Brandt, Luis Alfredo López Méndez y Manuel Cabré fueron cuatro artistas de gran importancia dentro del Círculo de Bellas Artes, cuyas obras alcanzaron una verdadera figuración en la historia plástica del país. Entre ellas se presentan variaciones estilísticas que permiten englobar ampliamente diversos aspectos desarrollados por esta agrupación, lo que nos proporciona los datos necesarios para reconocer los aportes tantos personales como generales, que acercan el arte venezolano al modernismo.

Estos artistas plasmaron en sus trabajos, a partir de lo vivenciado en aquel grupo, una manera de concebir un espacio vital, una estética propia

¹²⁵ Luis Alfredo López Méndez. *Op.cit.* p.77.

¹²⁶ Luis Alfredo López Méndez. *Op.cit.* p.37.

*derivada del proceso de formación de una interioridad, con las tensiones de opuestos que ello implica entre mundo e individuo, profesión y vocación*¹²⁷.

2.3.1. ARMANDO REVERÓN

Armando Julio Reverón nació en Caracas el 10 de mayo de 1889, en la Parroquia de Santa Rosalía, y falleció el 18 de septiembre de 1954. Fue el único hijo de Julio Reverón Garmendia y Dolores Travieso Montilla, a pesar de eso, su madre lo entregó en adopción a la familia Rodríguez Zocca (Francisco y Carmen). *Sabíamos que al mismo tiempo que doña Carmen cuidaba del pequeño Armando Julio, criaba a su propia hija Josefina, la hermana única e inolvidable del pintor*¹²⁸. Pasó su infancia y parte de su adolescencia en la ciudad de Valencia (Estado Carabobo), en donde cursó sus estudios primarios con los padres salesianos.

*Su infancia y su vida, en general, estuvieron cruzadas de crisis, enfermedades y angustias*¹²⁹. En 1902, Reverón contrajo la fiebre tifoidea, lo que para muchos lo afectaría psíquicamente por el resto de su vida.

*El doctor J. M. Báez Finol, quien trató a Reverón en dos ocasiones, explicó la conducta extravagante del artista como consecuencia de una enfermedad que contrajo durante su adolescencia: «El Tifus, dijo el médico, pudo haberlo lesionado». Porque luego de haber superado la enfermedad comenzó a mostrar una conducta extraña. «A veces se le veía horas enteras meciéndose en una hamaca. Además, hay que agregar que el padre era toxicómano y su madre una narcisista que sólo vivía para acicalarse.»*¹³⁰.

Su tío-abuelo materno Don Ricardo Montilla, había estudiado pintura en una Academia de Nueva York; fue él quien estimuló a Reverón a realizar estudios artísticos, orientándolo en sus primeros dibujos del natural y dictándole sus primeras lecciones de dibujo. Posteriormente, le transmitiría algunos de sus conocimientos de la pintura al óleo. Reverón desde niño mostró

¹²⁷ *Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Op.cit.* p. 10.

¹²⁸ Raúl Díaz Legórburu (comp.) *Armando Reverón, 10 ensayos.* p. 36.

¹²⁹ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 190.

¹³⁰ Juan Calzadilla, *Reverón, Voces y demonios.* p. 7.

su afición por la pintura y solía acompañar a Montilla mientras pintaba en su taller.

En 1904, la madre de Reverón decidió traerlo nuevamente de regreso a Caracas, para que viviera con ella y se dedicara al estudio de una carrera ya que no deseaba continuar separada de él. Luego de esto, Reverón volvió a Valencia en contadas ocasiones. Su padre, Julio Reverón Garmendia falleció en 1907, en una pensión de Caracas.

*Siguiendo los consejos de aquel tío pintor fue traído a Caracas en 1908 para ser inscrito en la Academia de Bellas Artes*¹³¹. El 23 de junio de 1908, ingresó en la Academia de Bellas Artes y allí permaneció por tres años. Fue alumno de Emilio Mauri cuando la Academia aún era dirigida por éste, sin embargo, sus primeras lecciones las recibió de Antonio Herrera Toro. Pedro Zerpa le enseñaba paisaje y Cruz Álvarez García dibujo y escultura. En la Academia entró en contacto con Cesar Prieto *quien, tres años mayor que Reverón, orientó sus primeros pasos en la Academia*¹³², así como con Manuel Cabré, Rafael Monasterios, Antonio Edmundo Monsanto, Raúl Santana y Marcelo Vidal, todos ellos talentosos estudiantes.

En la Academia, Reverón realizó diversas obras con temas religiosos, paisajes y naturalezas muertas, *según el más exacto concepto académico*¹³³ y *siguiendo el tenebrismo propio de fines de siglo y cuyo ejemplo seguía siendo Cristóbal Rojas*¹³⁴. En sus primeras naturalezas muertas al óleo se evidencia la influencia de Antonio Herrera Toro. No obstante, fueron unos bodegones marcados por el estilo académico del siglo XIX el primer tema que Reverón realizó de forma obsesiva durante su carrera.

Dentro del estilo de la Academia, tal vez bajo la influencia de Herrera Toro, realizó Reverón las primeras obras de que tenemos noticias: retratos concebidos en atmósfera algo romántica, como era frecuente en la época, en poses fotográficas, mostrando un cierto modernismo en el tratamiento luminoso del follaje de los árboles y el paisaje que les sirve de fondo. Se

¹³¹ *Ibíd*

¹³² Rafael Páez y otros, *Op.cit.* p. 255.

¹³³ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 190.

¹³⁴ Roldán Esteva-Grillet, *Siete artistas venezolanos del siglo XX.* p. 21.

conservan dos retratos representativos de este primer período, en el que Reverón ha pintado también cuadros de tema religioso, utilizando una paleta sombría, seguramente para satisfacer algún encargo¹³⁵.

En 1909, participó en la protesta estudiantil contra la designación de Herrera Toro como Director de la Academia de Bellas Artes. Durante ese período fueron suspendidas las actividades en la Academia, por lo que Reverón aprovechó de regresar a Valencia para reencontrarse con Josefina (Imagen N° 26), motivo por el cual su firma no aparece en el documento presentado ante el Ministerio de Educación Nacional. Seis meses después regresó a Caracas, una vez concluida la huelga. En 1910, realizó su primer autorretrato (Colección Celestino Martínez de la Plaza) y al año siguiente en 1911, volvió a la Academia para presentar sus exámenes de fin del curso. En esta ocasión era alumno de Vicent Climent.

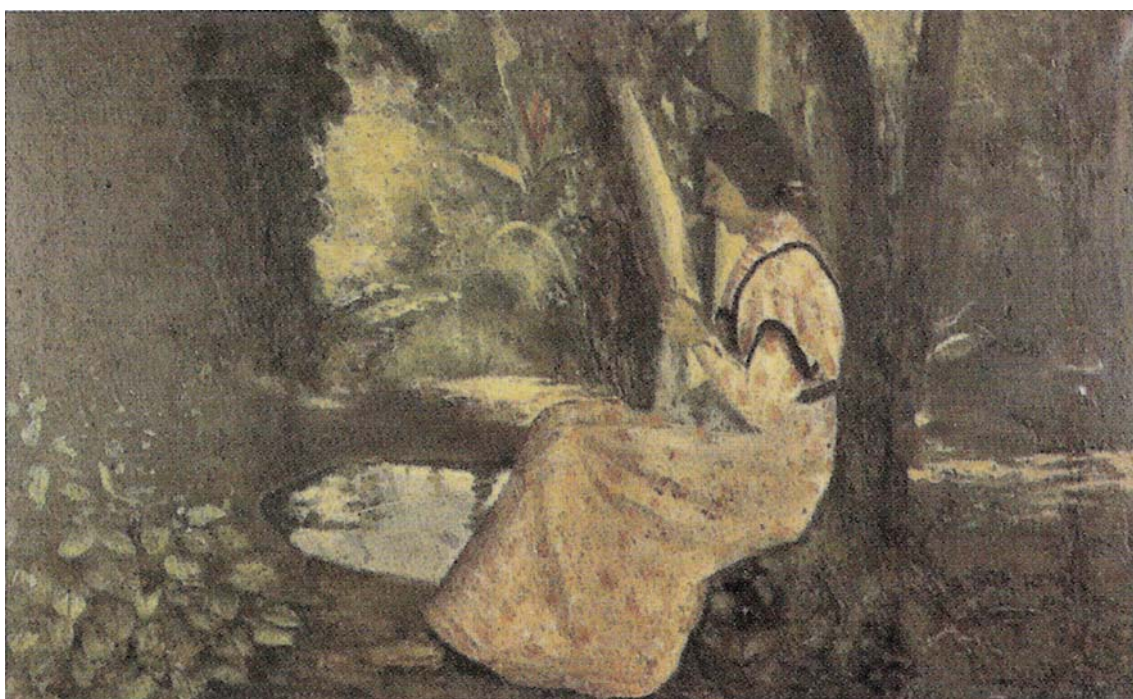


Imagen N° 26: Armando Reverón, *Josefina en el jardín*.

En la signatura de “Dibujo Desnudo” Armando Reverón obtuvo una calificación de “Bueno”. En cambio, en el “Concurso de Pintura” se le otorgó la nota de “Sobresaliente”. El jurado lo conformaban Antonio Herrera Toro, Federico Brandt y Cruz Álvarez García¹³⁶.

¹³⁵ Rafael Páez y otros, *Op.cit.* p. 257.

¹³⁶ Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*. p. 38.

En ese año, Reverón presentó una obra titulada *Playa del mercado* o también conocida como *Fantasía del mercado de Caracas* (Imagen N° 27) la cual constituye uno de sus primeros estudios de luz. Por su rendimiento sobresaliente en la exposición del curso y con las recomendaciones de sus profesores, principalmente de Antonio Herrera Toro, la Municipalidad de Caracas le otorgó una beca por un monto de ciento cincuenta bolívares para ir a estudiar en España.



Imagen N° 27: Armando Reverón, *Fantasía del mercado de Caracas*.

*Egresado, realizó su primera exposición, este mismo año, en compañía de Rafael Monasterios, en la Escuela de Música y Declamación. Al parecer, el éxito animó a Reverón para realizar un viaje a España, con el fin de seguir sus estudios.*¹³⁷

Con veintidós años de edad, Reverón llegó a Europa y se inscribió en la Escuela Bellas Artes o de Artes y Oficios de Barcelona en el curso de 1911-1912, donde fue aprobado en la asignatura de “Dibujo Natural”. En dicha

¹³⁷ Rafael Páez y otros, *Op.cit.* p. 255.

Escuela, Reverón recibió clases con Vicente Borrás y Avella, de colorido, y de dibujo con Climent. *“Reverón fue tenaz en sus estudios –afirma Monsanto-, no se distrajo ni un solo momento”. Conoció a España, visitó talleres e hizo amistad con pintores y profesores*¹³⁸. Allí conoció la obra de Francisco de Goya y de Diego Velázquez, además de reencontrarse con su compañero Rafael Monasterios, con quien participará *en una gira estudiantil hacia Segovia donde tendrán oportunidad de visitar al maestro Ignacio Zuloaga en su taller*¹³⁹.

*Es cierto que toda la obra inicial de Reverón antes de 1921 responde a los géneros tradicionales, conforme a la enseñanza recibida en la academia o que él había seguido dócilmente en España, entre 1911 y 1914. [...] En esta fase de su trabajo se aproxima al realismo. El retrato y la figura se manifiestan ya desde entonces como motivaciones definitivas de su obra*¹⁴⁰.

Debido a sus necesidades económicas, en 1912 regresó brevemente a Venezuela con el fin de vender una propiedad que había heredado de su abuela Abigail Travieso, ubicada en Valencia, con lo que logró regresar a España. *De Caracas ha vuelto con mayor entusiasmo por el ambiente estimulante creado por sus compañeros del Círculo de Bellas Artes*¹⁴¹. Esta vez se inscribió en Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, en donde continuó su formación artística entre los años 1912 y 1913. Recibe clases de dibujo natural con el maestro José Moreno Carbonero y en el taller de Antonio Muñoz de Grain. Comenzó a estudiar la obra de Goya y del Greco y *entró [...] en contacto con la pintura de López Mezquita y de Ignacio Zuloaga, de quien fuera amigo personal*¹⁴².

*Para 1912 regresó por breves semanas a Caracas y antes de volver a Europa pintó el retrato del poeta y crítico de arte Enrique Planchart (Colección Banco Central de Venezuela), obra que tiene una significación importante por lo mucho que revela acerca de las tendencias que para aquel entonces prevalecían en su ánimo*¹⁴³.

Su breve permanencia en Barcelona y en la Academia de San Fernando, de Madrid, demuestra que no estaba demasiado apegado al problema del conocimiento científico, académico, de las Bellas Artes, sino que

¹³⁸ Rafael Pineda, *Op.cit.* p. 5.

¹³⁹ Roldán Esteva-Grillet, *Op.cit.* p. 25.

¹⁴⁰ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 218.

¹⁴¹ Roldán Esteva-Grillet, *Ibíd.* p. 25.

¹⁴² Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 190.

¹⁴³ Alfredo Boulton, *Ibíd.* p. 191.

*sería un medio auxiliar con el que crearía el mundo donde habría de vivir. Por lo tanto, la influencia de aquellos maestros tuvo una trascendencia mucho más de carácter emocional que técnico y estilístico*¹⁴⁴.

Cuando en 1912 se lleva a cabo el Primer Salón Independiente del Círculo de Bellas Artes, en el *foyer* del Teatro Calcaño, entre las obras expuestas se encuentran algunas de Armando Reverón quien ya se había declarado miembro del Círculo, a pesar de no encontrarse en Venezuela, ni de haber participado en su fundación. *Aunque Reverón no se integra al Círculo de Bellas Artes sino hasta su regreso a Venezuela, una obra suya forma parte del Primer Salón Anual*¹⁴⁵.

En 1913, recibió un premio en la Asignación de Dibujo de la Antigüedad y Ropajes de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Anteriormente, en el taller de Muñoz de Grain, conoció al pintor francés Fournier, quien lo invitó a París. Así que en 1914, realizó un viaje que duró seis meses al Norte de Francia y a París, en el cual pintó al aire libre y visitó diversos museos. Sin embargo, por su corta estadía en Francia, se cree que el tiempo no fue suficiente como para interesarlo en las nuevas corrientes del arte moderno.

*Conoció entonces al pintor francés Fournier, quien, ofreciéndole su taller de Chantilly, lo incitó a trasladarse a París. Entre las obras suyas de esta época debe señalarse el retrato al óleo de la señora Cleotilde Pietro de Fournier, ejecutado por medio de veladuras de colores, trabajadas hasta encontrar el relieve de la figura. El propio Reverón recuerda con interés la sombría impresión que causaba ese retrato; pintó también, en pleno aire, rincones muy interesantes de Chantilly, "La Bajada del pueblo" y notas de color de los alrededores*¹⁴⁶.

El estallido de la Primera Guerra Mundial precipitó el regreso al país de Reverón y de otros artistas venezolanos como Monasterios. A finales de 1915, con veintiséis años de edad, regresó definitivamente a Venezuela. *Trajo entonces un claro concepto sobre los principales elementos que componían su paleta. Ya estaban ahí en parte expresados, los tonos sombríos y la rica*

¹⁴⁴ Rafael Páez y otros, *Op.cit.* p. 259.

¹⁴⁵ Armando Reverón: *Guía de estudio.* p. 14.

¹⁴⁶ Enrique Planchart, *La pintura en Venezuela.* p. 63.

*materia de la pasta*¹⁴⁷. Reverón se hospedó durante un tiempo con su amigo Eduardo Calcaño.

*Reverón regresó definitivamente a Venezuela ya comenzada la Primera Guerra Mundial. Manifestaba entonces gran admiración por la vida, la cultura y la pintura española. Velásquez, Goya y Zuloaga eran sus dioses. No debe sorprender que a todo lo largo de su producción sea posible percibir, en cierta forma, la huella de estos artistas*¹⁴⁸.

Una vez en Caracas, Armando Reverón se unió a las actividades del Círculo de Bellas Artes, en donde se reencontró con sus compañeros de la Academia: Cabré, Monsanto y Vidal. Durante los tres años que estuvo con el Círculo de Bellas Artes, fueron escasas las obras realizadas por Reverón, y de ellas son muy pocas las que aún se conservan. Sin embargo, en ellas ya se puede observar la esencia del estilo característico del artista, el *juego de la materia, a base de rasgos fuertes y seguros*¹⁴⁹. Reverón al igual que Cabré, pintó durante ese período basándose en la observación directa de la naturaleza. Sus obras permanecieron dentro de una atmósfera monocromática, característica que perduró a largo de su obra.

*“En Caracas encontró una institución artística que influyó mucho en su evolución pictórica, la habían creado los antiguos alumnos de la Academia de Bellas Artes, tenía el carácter de una reacción organizada contra el academicismo, se denominaba Círculo de Bellas Artes. Pintó, concurrió a las exposiciones anuales del Círculo*¹⁵⁰.

*Al llegar a Caracas ingresó al grupo del Círculo de Bellas Artes [...]. Su conversación, desde entonces, a veces se hacía algo incoherente y se le notaba ciertos síntomas de alteración mental que con el tiempo fueron haciendo crisis en diferentes etapas de su vida. Quien alcanzó a ver lo que él vio y a crear lo que él creó, no podía ser un hombre corriente y convencional. Su obra responde por su vida, y fue afortunado que así viviese*¹⁵¹.

Desde su incorporación al Círculo de Bellas Artes, Reverón se mostró abierto a compartir los conocimientos adquiridos durante su vivencia en Europa a fin de enriquecer las reuniones, llegando incluso a ofrecer cuanto disponía de

¹⁴⁷ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 193.

¹⁴⁸ Alfredo Boulton, *Ibid.* p. 191.

¹⁴⁹ *Ibidem.* pp. 193-194.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ *Ibidem.*

información acerca de dicho arte, actitud que lo llevó a interrelacionarse con sus compañeros.

De vuelta a Caracas, Reverón, para pagar su cuota de contemporaneidad al Círculo, ofreció referencia a los estudios que había hecho en España del claroscuro goyesco y de la técnica del aguafuerte, esta última desconocida para sus compañeros. Ese estudio del grabado, según Bernardo Monsanto, le educó a Reverón la vista para la apreciación de la escala cromática. Reverón contribuyó también con análisis del tratado de pintura por Palominos, suerte de breviario del pintor. A guisar de almohada, en los altos de Cubría que compartía con César Prieto, Reverón descansaba sobre revistas y libros europeos de arte en general, y los cuales ponía a circular entre sus conocidos¹⁵².*

Armando Reverón se levantó en medio de una generación que, si bien reaccionó contra la metodología que se aplicaba en la academia, supo encontrar en la enseñanza de los antiguos maestros los principios formativos fundamentales, sin los cuales no hubiera podido cumplirse la revolución gestada después de 1910 en la pintura venezolana. Reverón puede ser explicado como el artista venezolano que mejor representa el entronque de nuestro arte, en su mejor tradición, con la adopción de principios estéticos más universales, hecho que se cumplió con la fundación del Círculo de Bellas Artes¹⁵³.

Reverón, como integrante del Círculo de Bellas Artes, participó de las secciones de trabajo, así como de las exposiciones realizadas por el grupo. Al igual que Monsanto y Cabré, se vio motivado por los mismos ideales, el interés en el paisaje, la pintura al aire libre y la expresión de la luz ambiental, con una técnica libre y suelta. Sin embargo, a diferencia de la obra de Cabré, Reverón elude el tecnicismo por una vía más emocional.

La obra de Armando Reverón es una de las más extrañas y apasionantes realizadas por pintor venezolano alguno. En ella el paisaje naturalista desaparece [...], y de este modo, transfigurando, ese paisaje lleno de colorido y exactitud topográfica en la pintura de Manuel Cabré, alcanza la abstracción, convertido en espíritu de la materia¹⁵⁴.

* Antonio Palomino y Velasco (1655-1726), fue un tratadista y pintor español de la última etapa del Barroco. Desde el siglo XVIII, planteó en un tratado sobre la teoría y la técnica de la pintura al fresco (*Museo pictórico y escala óptica*), algunas posibilidades para su elaboración, entre las que figuran las condiciones para la utilización de un carbonato básico de cobre de color verde (Tierra verde o verde de Verona) y cómo hacer para que al emplearlo posea mayor resistencia y que sea más hermoso.

¹⁵² Rafael Pineda, *Op.cit.* p. 7.

¹⁵³ Rafael Páez y otros, *Op.cit.* p. 255.

¹⁵⁴ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 56.

*El Círculo de Bellas Artes propició y puso en circulación una serie de artistas más que correctos y uno al menos de categoría superior. Armando Reverón representa por sí solo un “escuela” con todos sus avatares: desde un hispanismo refinado hasta el esfuerzo por captar una deslumbrante luz tropical con medios típicamente propios: gruesas telas de arpillera que reciben apenas los toques intencionados de pigmento muy escaso*¹⁵⁵.

En los paisajes de Armando Reverón, se observa como, por primera vez en Venezuela, el concepto de los valores lumínicos va a ser representado mediante un lenguaje propio e innovador. *La luz que no es la atmósfera de color del impresionismo, sino materia ella misma*¹⁵⁶.

*Con Armando Reverón el paisaje venezolano deja de ser la apreciable visión vernácula para transformarse en testimonio cegador y deslumbrante del Trópico. Reverón da al paisaje cualidad universal. Aunque perteneció a la generación del 1913, es más bien un artista solitario, aislado de la tradición y del mundo artístico, que sólo se debe a sí mismo y cuya obra parece responder más que a un sentimiento de apego por la naturaleza a un fuerte rechazo del mundo exterior y a la necesidad de afirmación de la propia visión del artista. Reverón hace del paisaje un lenguaje y nos habla no de la belleza o de la magia del Trópico sino del absurdo de la vida y la fugacidad de todo. Fantasía y realidad son compatibles sólo por el hecho de que el pintor necesita de imágenes para expresarse. Pintor metafísico, Reverón es después de Rojas el segundo atormentado que aparece en nuestra pintura*¹⁵⁷.

*La pasión por la vida se tradujo en Reverón en una obra de rango universal. Su exploración del misterio de la luz está orientada a mostrarnos el aspecto cambiante de la realidad, con los medios más libres y una seguridad que comunica a su obra indiscutiblemente actualidad*¹⁵⁸.

*A diferencia de la cuidadosa factura impresionista, la suya está hecha por violentas pinceladas parecidas a las que más tarde emplearon los “pintores de acción” y al igual que éstos, Reverón no preconice el cuadro, sino que ataca directamente en la tela cualquier tema que atraiga su interés. Al eliminar el color se queda con el blanco que utiliza en distintas densidades y con el ocre tostado del colete que emplea en lugar de tela, pero a pesar de tan escasos medios, allí están el mar, las piedras, los uveros, nubes y serranías los desnudos y muñecas; todo ello expresado con un vocabulario propio y con genial coherencia plástica*¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cientismo, artes de la acción [1940-1972]*. p. 206.

¹⁵⁶ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 12.

¹⁵⁷ Juan Calzadilla, *Ibid.*

¹⁵⁸ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 58.

¹⁵⁹ Miguel Arroyo, *Breve introducción a la pintura venezolana*. p. 12.

Es él quien ha inventado y expresado un concepto revolucionario de los valores de la luz, cuya búsqueda venía haciéndose desde Turner, los impresionistas, Cézanne y Picasso¹⁶⁰.

En Reverón se realizan, al diluir mediante la abrumadora fuerza de la luz del sol tropical, las formas, los contornos y los matices, y sólo queda como la estela blanca de un recuerdo de seres, de objetos y de vegetación. El color blanco significó para él como el resumen de todas las fórmulas, de todas las fuerzas, de todos los factores y de toda la concreta realidad del mundo. Todo quedó sometido a la fuerza de su potencialidad por medio de la eliminación, a través de un proceso de análisis muy hondo en que cualquier otro matiz fue rechazado y sólo el blanco, con su extraordinario vigor, permaneció intacto y predominó¹⁶¹.

La entonación, sombría aun para expresar valores luminosos, al aire libre, se aprecia en las obras de Reverón, entre 1915 y 1917. Le interesa, por entonces, crear en el cuadro una atmósfera monocroma, tendencia que será marcada en los años siguientes, y eso se observa en su Paisaje del Calvario (1915), cuya armonía tiene por base verde oliva; o en Reja de la casa de Eduardo Carreño, cuya entonación está dada por un azul profundo. La factura es bastante libre y, según Alfredo Boulton, los valores sombríos de estas composiciones tienen su correspondencia en el ánimo melancólico que dominaba al pintor por esa época¹⁶².

Hacia 1916, el artista ya presentaba mucha inestabilidad emocional, sobre todo tras la muerte de Josefina. Luego de ser allanado el pequeño local de Pagüita denominado “El Cajón de monos”, último local que fue sede del Círculo de Bellas Artes, Reverón se encontraba compartiendo su tiempo entre Valencia, La Guaira y Caracas. Posteriormente, aparecen los primeros síntomas de neurosis en Reverón y al finalizar el año 1917, se estableció permanentemente en La Guaira, en donde daba clases de dibujo a particulares, hospedándose en la Escuela “Santos Michelena”.

En el año 1917 conoció a dos pintores extranjeros: el rumano Samys Mützner y el ruso Nicolás Ferdinandov, quienes influyeron directamente en la obra de Reverón. Uno de los cambios más notables fue el incremento en la utilización de tonalidades frías.

¹⁶⁰ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 189.

¹⁶¹ Alfredo Boulton, *Ibid.* pp. 189-190.

¹⁶² Rafael Páez y otros, *Op.cit.* p. 260.

Durante los años que transcurrieron desde la llegada de Reverón a Caracas, en plena Guerra Mundial, la venida de Mützner y Ferdinandov y las primeras manifestaciones del Período Blanco, hubo un tiempo en que el estilo del pintor cambió, se alteró y modificó de manera violenta. De ese momento - 1916- se conocen algunas obras suyas, muy pocas por cierto, una de las cuales es un lienzo de FLORES que pertenece a José Antonio Hedderich, cuya nota sombría es el punto predominante del carácter del cuadro. La estructura de la composición es la clásica y convencional y la factura muestra el empleo del empastado en toque rápidos y vigorosos, pero ausentes están por lo tanto, algunas de las influencias que luego recibiría cuando su paleta fue transformándose cada vez más hacia matizaciones más claras y la estructura de la pasta se concretaba hacia una consistencia más fuerte, espesa y de un carácter más cercano a Mützner y al pintor francés Henri Martin, cuyas obras (las del segundo) había conocido a Reverón en París y en los cuadros de la Colección Eduardo Pérez Dupuy. Esa estructura de la materia plástica, que no era exactamente igual a la del rumano, ni a la que luego vería, en 1919, en Emilio Boggio, la captó Reverón principalmente en Martin¹⁶³.

Armando Reverón fue un artista que se destacó no sólo por sus extraordinarias creaciones, sino porque su vida posee proporcionalmente la misma importancia. Por primera vez en Venezuela, encontramos un artista cuyas obras pueden considerarse autobiográficas. Armando Reverón es *nuestro primer pintor en romper en forma violenta y valerosa con gran parte de nuestro pasado pictórico y crear varios acontecimientos muy importantes de un nuevo contenido artístico*¹⁶⁴.

Se observa de este modo en Reverón un tipo de genialidad asociada con la locura como es reconocida en otros grandes del mundo del arte como lo fueron Van Gogh y Soutine. Para ellos, la percepción de la realidad y de su vida misma es complicada, excepcional y conflictiva. *También como los de Van Gogh, los paisajes de Reverón son personajes autobiográficos*¹⁶⁵.

Reverón es el artista cenestésico por excelencia; siente con sus vísceras la realidad ambiente, trastrocada en el cuadro [...]. Esta realidad que se compone de una sola sustancia, en donde lo físico y lo espiritual se fusionan constituyendo una materia única en la que todo, tanto los seres como las cosas inanimadas, el paisaje y el hombre, son absorbidos; una estructura viva en la cual las formas muestran su vaga apariencia detrás de la cual pretenden ser eternas.

La concepción del mundo como algo inanimado, total e indivisible le exige a Reverón un método que consiste en verse a sí mismo como un ser

¹⁶³ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 194.

¹⁶⁴ Alfredo Boulton, *Mirar a Reverón.* p. 13.

¹⁶⁵ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 58.

anónimo, integrado a ese mundo y excluido de él para poder interpretarlo [...]. La manera de pintar se reviste, por lo tanto, de un carácter mágico y ritual. Ya no se trata de acatar el dictado de una necesidad a la cual el oficio aprendido o la maestría son capaces de responder para representar la realidad, sino de asumir un gesto omnímodo frente al acto de pintar; gracias a este gesto la pintura se reinventa a sí misma [...]. Su acción pictórica corresponde a esa actitud de asumir la pintura como formando parte de la naturaleza, en una sola corriente de materia y luz en la que el artista mismo estaba sumergido¹⁶⁶.

Por esta vía nos encontramos ante un artista contemporáneo, en contradicción con los temas de su pintura y con su formación naturalista, gracias a esa técnica que es de índole revulsiva y que, por lo mismo, constituye un acto de rebeldía¹⁶⁷.

2.3.2. FEDERICO BRANDT

Federico Carlos Brandt nació en Caracas el 17 de mayo de 1879, en la Parroquia de Altigracia y falleció en la misma ciudad el 25 de julio de 1932. Sus padres fueron Luis Brandt Caramelo, dueño de una firma comercial en Caracas y Julia Sofía Casanova Mendoza, nieta de don Cristóbal Mendoza, un prócer de la Independencia. Fue el segundo hijo de seis hermanos: Luis Felipe, Federico Carlos, Josefina Dolores, Henrique Julio, Gustavo Alberto y Alfredo Emilio. *Brandt debió heredar [...] la inclinación al arte, pues es sabido que el abuelo “tocaba el piano, pintaba y escribía obras de filosofía, moral y economía¹⁶⁸.*

Por deseos de su padre, el 14 de julio de 1889, el joven Federico con tan sólo once años de edad y su hermano mayor, Luis Felipe, se embarcaron en el vapor Thuringia rumbo a Alemania, para estudiar Comercio y Matemáticas en el Instituto de Comercio de Hamburgo, donde Federico llegó a sobresalir en sus estudios de matemáticas y a su vez recibía clases de dibujo y pintura, éstas le hicieron descubrir desde entonces su vocación por el arte.

¹⁶⁶ Juan Calzadilla, *Ibíd.* pp. 58-59.

¹⁶⁷ *Ibídem*

¹⁶⁸ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 9.

En 1893 regresó a Caracas y para complacer a su padre comenzó a estudiar Ingeniería en la Universidad Central de Venezuela, pero interrumpió la carrera cuando decidió dedicarse exclusivamente a la pintura. En 1896 se inscribió en la Academia de Bellas Artes de Caracas (Imagen N° 28), donde enseñaban Emilio Mauri y Antonio Herrera Toro, entre sus compañeros figuraban Francisco Valdés, Pedro Zerpa, J. J. Izquierdo y José María Vera, entre otros.

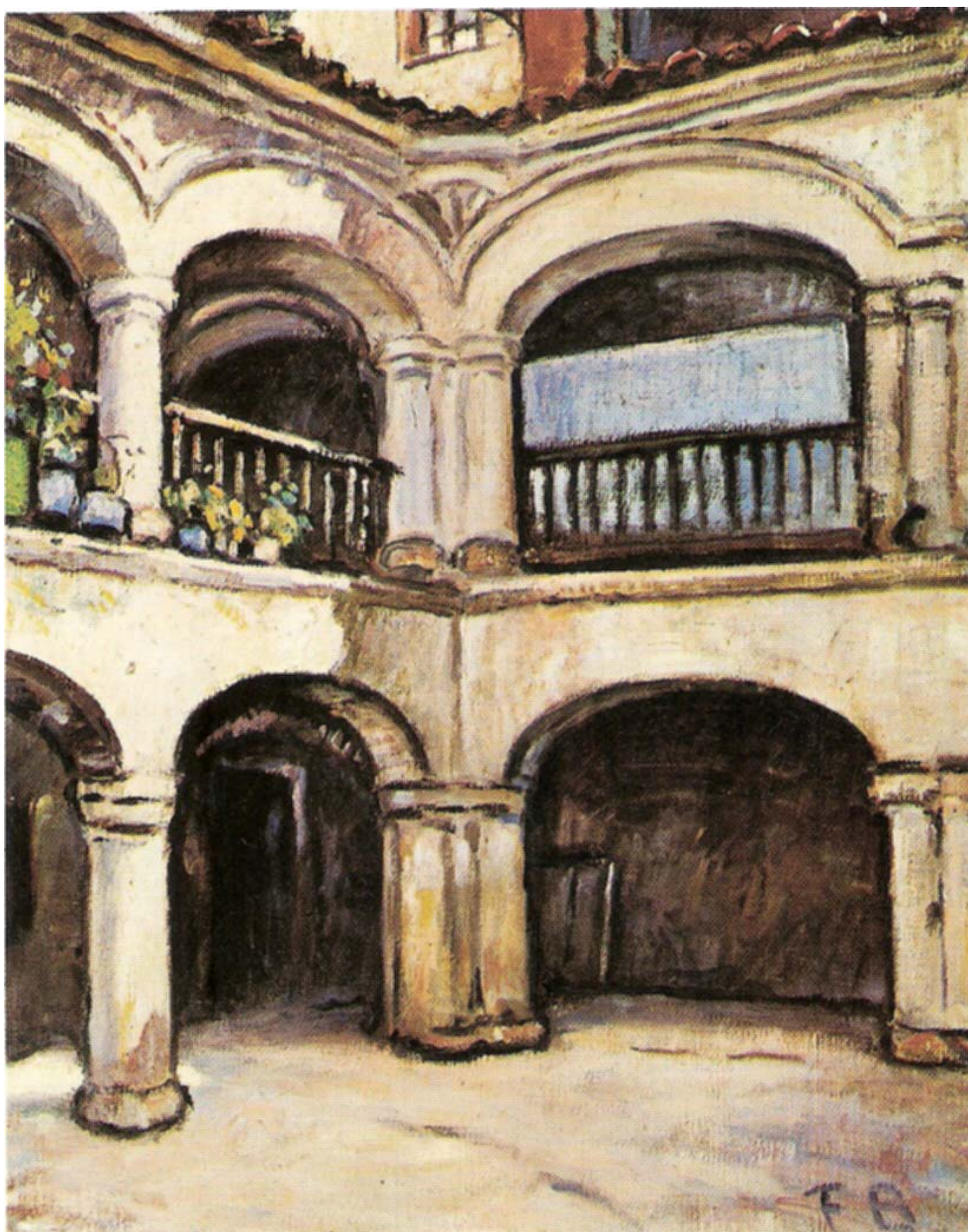


Imagen N° 28: Federico Brandt, *Patio de la Academia de Bellas Artes*.

Por algunos meses fue alumno de Arturo Michelena en su Estudio, donde recibió clases de dibujo al natural, pintura y dibujo anatómico, allí compartió con Antonio Esteban Frías y Andrés Pérez Mujica. Sin embargo, Michelena tuvo que clausurar su taller en 1897 debido a su enfermedad.

Federico Brandt había sido estudiado hasta ahora como un pintor moderno de obra intimista en la que se creía reconocer un parentesco con Vuillard y Bonnard; sin embargo, se había olvidado el entronque que su estilo nos ofrece con el siglo XIX y particularmente con la pintura de Michelena y de Cristóbal Rojas. Se puede ver la influencia de estos dos maestros en sus primeros autorretratos y pinturas de género, obras ejecutadas entre 1900 y 1910, que revelan la fase final del realismo de la Academia, con sus características armonías terrosas, ocre y marrones¹⁶⁹.

Hacia 1898 había pintado algunos de los pocos cuadros que de su época de estudios se conservan: varias pinturas de flores y una marina [...] con el título Rocas, [...]. En esos cuadros debemos remitirnos para su estudio, a la influencia de Michelena y, tal vez, en el tratamiento de la naturaleza muerta, a la de Rivero Sanabria, representante típico del estilo académico de fines de siglo, contra la cual luchaba por liberarse Brandt, y que, sin embargo, todavía estará presente en su obra¹⁷⁰.

En 1899 recibió el Primer Premio de Pintura del concurso de fin de año de la Academia de Bellas Artes de Caracas, con su obra *Isaac bendice a Jacob* (Colección Museo de Bellas Artes) (Imagen N° 29). El Jurado en esa ocasión estuvo integrado por Tovar y Tovar, Herrera Toro y Emilio Mauri. El premio contemplaba el otorgamiento de una beca de estudio en Europa. No obstante Brandt no llegó a recibir la beca debido a lo siguiente:

El último presidente en tomar una decisión directa sobre el destino de la Academia de Bellas Artes fue Ignacio Andrade, quien decretó en febrero de 1899 la creación de dos becas de estudio destinadas a los que seguían las distintas artes que se cruzaban en la Academia. Los premios consistían en “300 bolívars mensuales que satisfará en Europa el Gobierno durante tres años, a dos de los vencedores en la serie de concursos promovidos al efecto por el Instituto Nacional de Bellas Artes”. [...] En esta primera ocasión obtuvo el premio de pintura Federico Brandt. Pero como en realidad se efectuaron concursos en las cuatro secciones que componían la enseñanza de la Academia: pintura, música, escultura y arquitectura, sucedió que los acreedores a los premios resultaron ser cuatro y no dos: Brandt, Lorenzo González (escultura), Mariano Herrera Tovar (arquitectura) y Manuel María Betancourt (música). A fin de poder otorgar los dos premios “se efectuó un sorteo en el Ministerio de Instrucción Pública, para que la suerte decidiera

¹⁶⁹ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. XXIV.

¹⁷⁰ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 14.

quienes serían los pensionados, resultando favorecidos Mariano Herrera Tovar y Lorenzo González C¹⁷¹ (Imagen N° 30).



Imagen N° 29: Federico Brandt, *Isaac bendice a Jacob*.

Luego de ganar el concurso, egresó de la Academia. En 1902, viajó por su cuenta a Francia y permaneció hasta el año siguiente. En París, estudió con Jean-Paul Laurens en la Academia Julian, aunque permaneció allí por poco tiempo, también se formó con el pintor Antonio de La Gandara.

¹⁷¹ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 14.

*En medio de las apasionantes controversias que suscitaba el arte nuevo de un Cézanne, Van Gogh, Gauguin y de los *naïfs*, Laurens continuaba dando lecciones de realismo histórico, sin variar en nada sus recetas; es evidente que, por espíritu, Brandt rechazaba toda tendencia a la elocuencia y a lo narrativo y suponemos que debió soportar por muy poco tiempo las clases de Laurens¹⁷².*

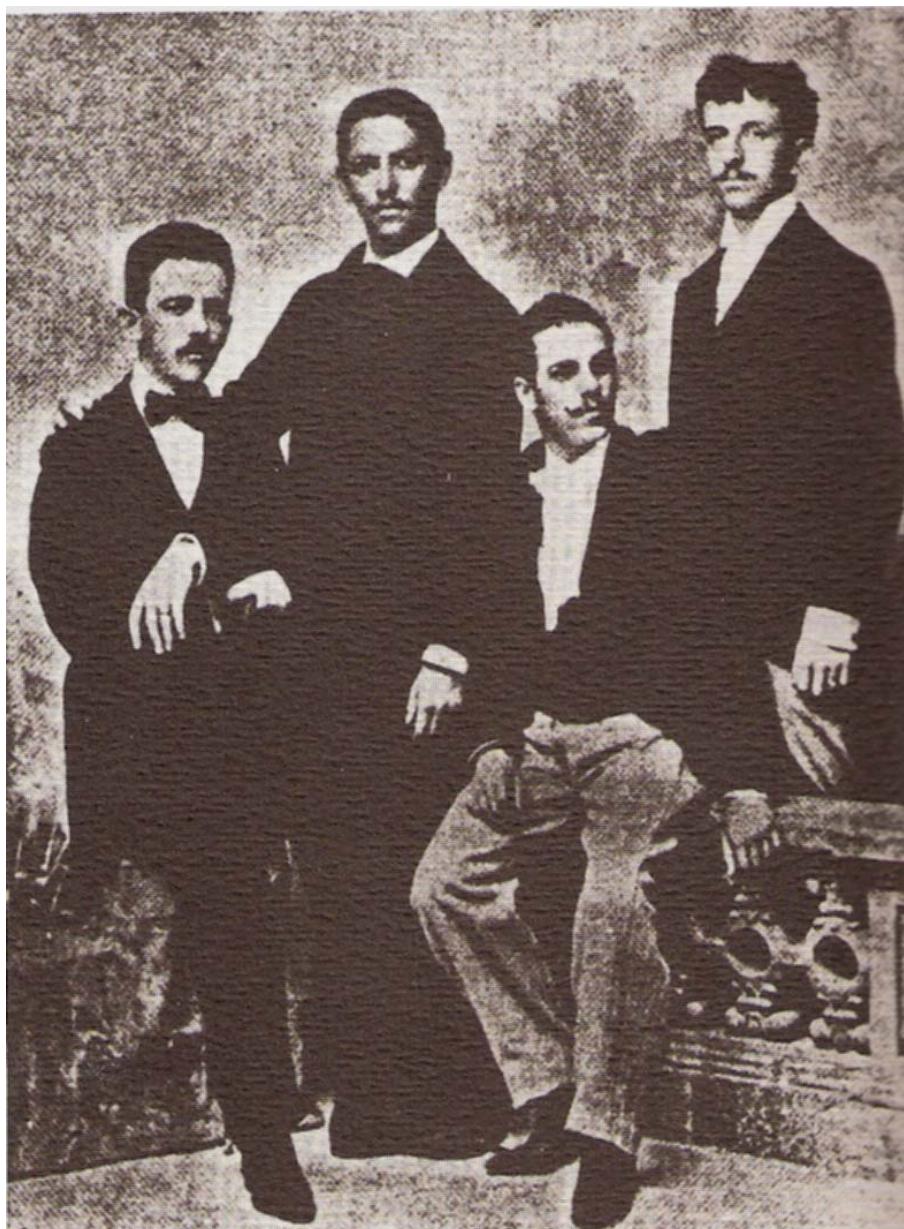


Imagen N° 30: Los premios del Concurso de la Academia de Bellas Artes en 1899 (de izquierda a derecha) Mariano Herrera Tovar (arquitecto), Lorenzo González (escultor), Manuel María Betancourt (músico) y Federico Brandt (pintor).

Luego asistió a las academias libres: *La Grande Ghaumiére* y *Colarossi* en donde los estudiantes podían trabajar libremente frente a los modelos, las

¹⁷² *Ibidem.*

cuales no eran tan estrictas como en el siglo anterior. Entre sus compañeros figuraron: Hermenegildo Anglada-Camarasa y Manuel Benedicto Vives.

Con Manuel Benedicto Vives viajó a Holanda, allí entró en contacto con el intimismo de la pintura holandesa, que junto al impresionismo, ejercería una gran influencia en su obra. Además, tuvo la oportunidad de admirar las obras de Rembrandt y de Vermeer. En 1903, Brandt pasó una temporada en Bélgica, en Brujas pintó sus primeras obras de espíritu moderno, bajo la influencia impresionista. Fue allí donde se familiarizó con la pintura flamenca.

Los paisajes pintados por él en Brujas se aproximan al estilo de Monet e indican que Brandt rechazó rápidamente el medio académico al cual se había dirigido, en un principio, para aceptar la influencia de las tendencias modernas en ese momento significativo de las vanguardias en que se estaba gestando el movimiento de los fauves.

De acuerdo con lo que Federico Brandt contó a Enrique Planchart, hay que dar por sentado el hecho de que, luego de haber pasado un tiempo en París, nuestro pintor se radicó en Bélgica con el fin de “realizar un estudio profundo de la pintura flamenca”. Esto puede entenderse también como un cierto rechazo del clima agitado y polémico que se vivía en París, en donde la lucha entre realistas e innovadores parecía estar decidida a favor de éstos últimos. Puede ser que Brandt haya juzgado prudente alejarse de los centros artísticos situándose en una perspectiva que le permite reflexionar para comprender mejor lo que estaba sucediendo en el arte moderno¹⁷³.

Luego de dos años en Europa, regresó a Venezuela en 1904. Para la fecha, la obra de Brandt no había sido influenciada por ninguna tendencia artística en particular, sin embargo, él ya había comenzado la búsqueda de un estilo personal. Pese a esto, comenzó a asistir nuevamente a la Academia de Bellas Artes y fue allí donde hizo amistad con los jóvenes que más tarde fundarían el Círculo de Bellas Artes: Antonio Edmundo Monsanto, Leoncio Martínez y Manuel Cabré.

Brandt despertó gran interés en el grupo de sus compañeros por los adelantos adquiridos; traía algo nuevo que manejaba con bastante soltura: un colorido más claro, de finas medias tintas y tonalidades frías, y en el dibujo una técnica más noble, más limpia, definiendo con el lápiz o el carbón los valores, sin ayuda de esfumaturas engañosas en el modelado, tratando de dominar el conjunto de líneas del modelo con cierto estilo elegante, sin valerse

¹⁷³ *Ibídem*

*de plumadas y medidas como era la costumbre aquí en la Escuela. Unos le siguieron, otros se opusieron y le llamaron modernista*¹⁷⁴.

En 1907, pasó un corto tiempo en Margarita, descubriendo la belleza plástica de la isla. De esta época se conservan algunas marinas como *Playa con barcas* (Imagen N° 31), las cuales fueron realizadas según la tendencia general de los pintores académicos, basada en una paleta de tonos predominantemente pardos y ocre.



Imagen N° 31: Federico Brandt, *Playa con barcas*.

¹⁷⁴ *Ibíd*

Brandt dibujó intensamente para las páginas de *El Cojo Ilustrado*, de *Billiken* y de *La Revista*, entre otras publicaciones caraqueñas. Sin embargo, y según su propia confesión, el dibujo no le interesaba. No obstante, dejó uno de los trabajos dibujísticos más numerosos de su generación¹⁷⁵. De su experiencia en Margarita, Brandt le quedó también el retrato de un pescador, el cual fue empleado como la portada de *El Cojo Ilustrado*, en el número del primero de septiembre del mismo año, 1907

*Su producción fue en los primeros años del siglo XX relativamente escasa; ella va a caracterizarse, en líneas generales, por un retorno a las fórmulas de la Academia de Bellas Artes y por la interrupción de esa búsqueda de influencia impresionista que el artista había iniciado con sus paisajes de la época de Brujas. La poca actividad de Brandt se explica por la falta de incentivos y de metas ambiciosas que caracterizó al arte venezolano en los años de gobierno de Cipriano Castro. Venía a demostrarse así, una vez más, que el Estado protegía al arte mientras podía servirse de él como medio para glorificar la epopeya o exaltar la imagen de los gobernantes. Cuando se dejó de creer en el realismo anecdótico y la pintura comenzó a valer como lenguaje autónomo, entonces el artista, renunciando al encargo, quedó abandonado a su propia suerte. El pintor se convertiría en rebelde y por esa vía negó todos los valores académicos del siglo XIX. "la vida era difícil. El país estaba regido por una economía agrícola y pecuaria muy modesta. [...] Vivir de la pintura en Caracas, aunque esa vida se redujera a llevarla con extrema modestia, era casi imposible"*¹⁷⁶.

Federico Brandt fue parte del Círculo de Bellas Artes desde su creación y se mantuvo activo en él durante los cinco años de su duración. Brandt era por edad y formación el más maduro del grupo¹⁷⁷ y concurría frecuentemente a las sesiones de dibujo y de pintura del natural. Sin embargo, siempre fue un artista retraído y uno de los más respetados del grupo, por su estilo pictórico y sus preferencias temáticas, llegó a convencerse de que un arte como el que él perseguía sólo podía nacer de la soledad y la disciplina interior¹⁷⁸.

Desde un comienzo, Federico Brandt exploró diversos géneros artísticos, entre lo que se encuentran las naturalezas muertas, gracias a los cuales desarrolló un estilo característico. Géneros del cual constituye junto a Marcos Castillos, el más importante exponente venezolano.

¹⁷⁵ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 216.

¹⁷⁶ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 16.

¹⁷⁷ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 11.

¹⁷⁸ Juan Calzadilla, *Ibíd.* p. 47.

En la naturaleza muerta, que tiene su origen en una tradición local fuertemente arraigada en la Academia –Rivero Sanabria, Rojas, J. J. izquierdo, De las Casas, etc.-, Brandt alcanzó hacia 1915 soluciones de tipo personal que determinarían la evolución general de su obra, a partir de este mismo año, cuando realizó también, valiéndose de una técnica de pinceladas menudas, sus primeros paisajes decididamente modernos, por el estilo de los que en la misma época ejecutaba Manuel Cabré¹⁷⁹.

Contrariamente a los paisajes agrestes y monumentales, Federico Brandt [...] prefiere la sencillez y la serenidad de una calle, un jardín o un interior¹⁸⁰.

Se nota mucho en el paisaje de Federico que no es atmosférico, que tiene algo de su pintura íntima, con una luz estupenda [...] él lo veía un poco así como interior, hacía una silueta, remarcaba los contornos, buscaba la forma, no tenía esa preocupación por la perspectiva¹⁸¹.

Brandt utiliza el color blanco en sus paisajes lo mismo que en sus naturalezas muertas y compone con laborioso detalle las partes de cuadro dejando una textura vibrante y pastosa¹⁸².

Otro tema trabajado por este pintor son los interiores, los cuales se convirtieron en un fantástico campo de investigación pictórica. Con ellos, Brandt introduce al espectador en un espacio íntimo, de limitado enfoque, con el fin de mantener su atención. Para trabajar estos interiores abandona el claroscuro con sus efectos de luz y sombra, y utiliza una luz más homogénea, más fusionada con la materia cromática, más integrada al objeto. Expresa la luz que brota de cada ambiente esparcida sobre los cuerpos, pero sin cambiarlos¹⁸³.

La obra de los artistas como Federico Brandt y Armando Reverón, llega a estar tan vinculada y en armonía con su estilo de vida, que resulta difícil estudiarlas de forma aislada. Luego de su matrimonio con María Dolores Pérez Pimentel, Brandt se vuelve un artista más hogareño, que a partir de entonces comienza a mostrar en sus obras una predilección por los temas de la vida familiar o íntima, es por ellos por lo que Brandt es considerado *nuestro primer pintor “intimista”¹⁸⁴*.

¹⁷⁹ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. XXIV.

¹⁸⁰ Miguel Otero Silva, *Op.cit.* p. 31.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 32.

¹⁸² Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 11.

¹⁸³ *Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Op.cit.* p. 11.

¹⁸⁴ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 286.

*Brandt tiene predilección por el paisaje del valle de Caracas y por sus motivos arquitectónicos, cuyas formas y colores sale a pintar al aire libre, siguiendo la disciplina iniciada en Venezuela por los integrantes del Círculo. En sus paisajes, aun cuando tiene como finalidad la pintura como realización y no como copia de la realidad, sigue subordinando la visión a la perspectiva lógica, sin corregirla, construyendo la atmósfera según la profundidad espacial y la distancia. las modificaciones en la manera de captar el paisaje las realiza a través de los motivos que escoge para llevar a un primer plano*¹⁸⁵.

Posteriormente, Brandt realizó una excelente serie de obras cuya temática se enfocaba en interiores que se aproximaron a su *ideal de vida concentrada e intimista*¹⁸⁶.

*Hacia 1913, Brandt tuvo la vislumbre de lo que iba a ser más adelante su manera intimista. Fue cuando hizo el pequeño retrato ovalado de su hija Julia, una composición resuelta con delicadas notas de grises, azules, blancos y rosas, y la cual sirvió de punto de partida para una serie de obras que culmina en 1915 con la composición más significativa que pintó hasta ahora: el Interior con Julia y sus juguetes (Imagen N° 32). [...] Ha colocado a la niña de espalda a nosotros porque de este modo los juguetes esparcidos por el piso, en primeros términos, adquieren mayor relevancia, y se llenan de una tensión extraña; al romper los objetos del fondo, el biombo, las sillas y el bastidor, acentúa con esto, en nosotros, la impresión de que todo allí tiene vida, como un instante que pasa*¹⁸⁷.

En las obras de Brandt se observa un delineado de los contornos de las figuras, característica que lo diferencia de los demás pintores del Círculo de Bellas Artes. *Tuvo influencia de Van Gogh por su trazo esquemático que acentúa los contornos de las cosas y el ritmo nervioso del dibujo*¹⁸⁸.

*El delineado del contorno es un elemento expresivo característico de la obra de Brandt y lo hallamos ya en sus cuadros tempranos, de 1912 a 1914, a partir de los cuales, en la medida en que su estilo deviene más constructivo, con el tiempo, va convirtiéndose en un trazo más firme y libre. No es de ningún modo un recurso derivado de una influencia directa, como han pretendido afirmar Enrique Planchart y Armando Lira.*¹⁸⁹

Una pincelada de color sustituye al detalle. Así, Brandt le otorga una cualidad sintética a su pintura. Ello parece contradictorio si se piensa en su formación académica decimonónica, siempre propensa al detallismo y a la anécdota. No obstante, él concilia una visión lineal con una visión pictórica, en manchas. Las líneas gruesas y oscuras contornean los elementos y al mismo

¹⁸⁵ Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Op.cit. p. 11.

¹⁸⁶ Juan Calzadilla, Op.cit. p. 11.

¹⁸⁷ Juan Calzadilla, Ibíd. p. 49.

¹⁸⁸ Juan Calzadilla, Op.cit. p. 11.

¹⁸⁹ Juan Calzadilla, Op.cit. pp. 79-80.

*tiempo las pinceladas de color confieren a la imagen su forma sintética. Tal vez por eso su pintura resulta tan peculiar*¹⁹⁰.



Imagen N 32º: Federico Brandt, *Julia y sus juguetes*.

2.3.3. LUIS ALFREDO LÓPEZ MÉNDEZ

Nació en Caracas el 23 de noviembre de 1901, en una vieja mansión ubicada en la esquina Padre Sierra y murió en la misma ciudad el 6 de diciembre de 1996, a los 95 años de edad. Fue hijo de Egleé Marcano, quien incentivó a su hijo en su vocación artística y del ilustre Luis López Méndez, *quien fuera comisionado junto a Simón Bolívar y Andrés Bello para representar a la Junta Suprema de Venezuela en Londres, después de los acontecimientos del 19 de abril de 1810*¹⁹¹.

¹⁹⁰ Miguel Otero Silva, *Ibíd.* p. 33.

¹⁹¹ Bélgica Rodríguez, *Op.cit.* p. 165.

Aún siendo un niño, Luis Alfredo López Méndez comenzó a mostrar su interés en el arte haciendo sus primeros dibujos, lo que hizo que a los once años de edad, sus padres lo inscribieran en la Academia de Bellas Artes (Imagen N° 33) dirigida en ese entonces por Antonio Herrera Toro. Sus primeros profesores fueron Cirilo Almeida Crespo, un famoso retratista y Pedro Zerpa, con quien estudio paisaje. En ese ambiente hizo amistad con Antonio Edmundo Monsanto, Manuel Cabré y Marcos Castillo.

Pero ni de Zerpa, ni de Almeida, ni de ninguno de sus maestros aprendió López Méndez nada que se saliera de lo que constituía el manejo de los elementos materiales de la pintura, es decir, la técnica del oficio. El verdadero mundo de la pintura, la riqueza cromática de un pedazo cualquiera de naturaleza, tanto viva como inanimada: el encantado juego de las luces y los contraluces sobre un objeto; el efecto calidoscópico de los reflejos que se intercambian los colores; la emoción de que es portador un color por su propia comicidad¹⁹².

Al poco tiempo de iniciados sus estudios formales, se incorporó al Círculo de Bellas Artes, donde asistía a las sesiones de dibujo con modelo que se realizaban en el Teatro Calcaño (Imagen N° 34), *Luis Alfredo López Méndez era el iniciado de menor edad, como lo han testimoniado ya cuantos se han ocupado de transcribir la crónica de aquel movimiento¹⁹³*, de allí que sus compañeros lo llamaran “El niño” o “El Benjamín”.

También en el Círculo adquirió el interés por los paisajes y las marinas, temas que posteriormente desarrolló junto al ya mencionado de flores, así como los bodegones y los desnudos femeninos. La oposición a Juan Vicente Gómez le mantuvo fuera del país por cerca de veinte años. Por esta razón, su obra se analiza con referencia a la Escuela de Caracas.

El airelibrismo que propugnaba ese grupo le va a abrir las puertas de la naturaleza, la luz filtrada por las hojas, los ricos matices del color formará ya parte de su experiencia humana para animar luego sus flores, el búcaro que las recoge para transformarse en emoción apacible. No será el estallido solar que

¹⁹² *Ibídem.*

¹⁹³ Luis Alfredo López Méndez. *Op.cit.* p. 9.

llega a negar el color como Reverón. Es dosificación y serenidad a través de la cultura.

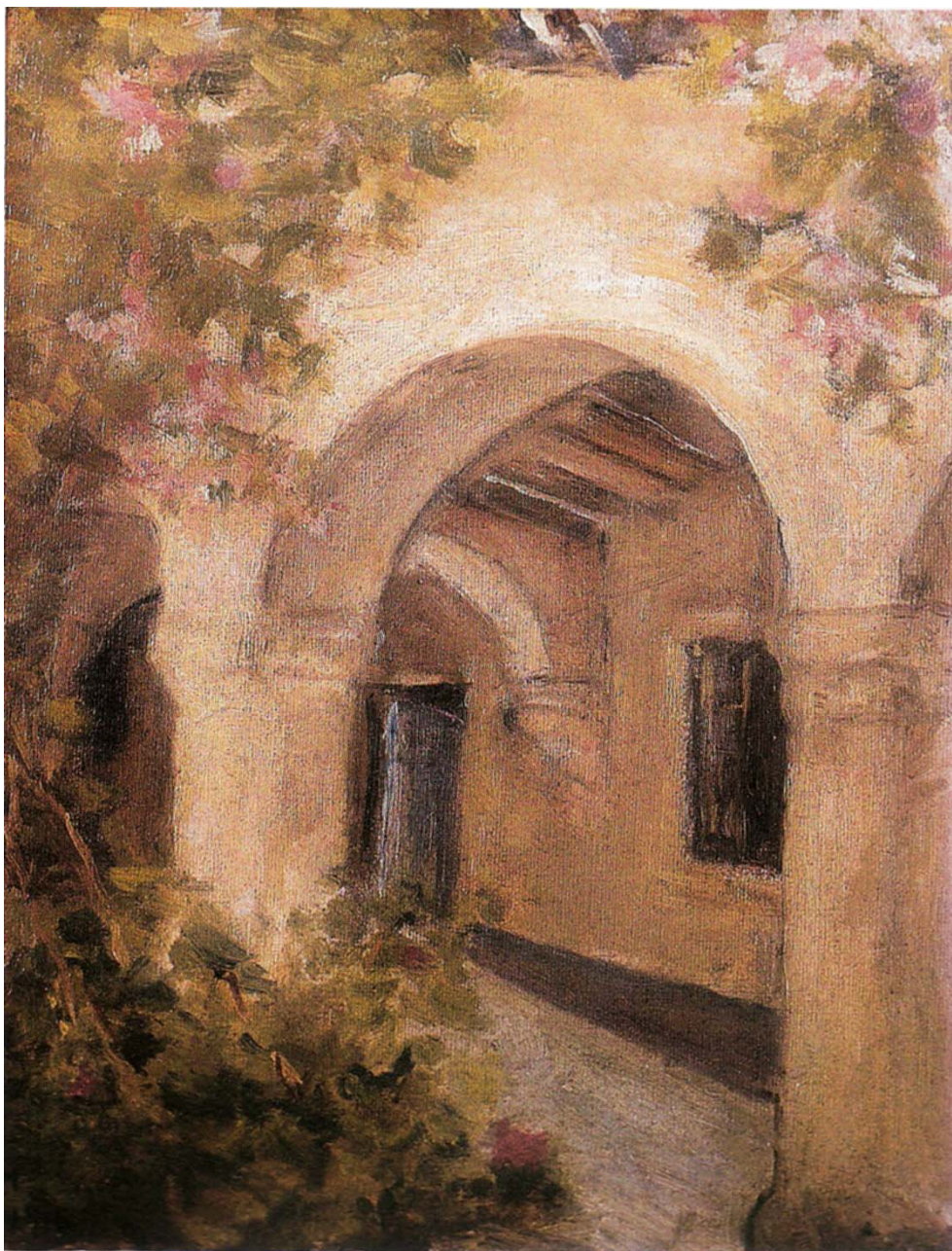


Imagen N° 33: Alfredo López Méndez, *Patio de la Academia de Bellas Artes*.

Desde su etapa en esta agrupación, se muestra en este pintor una vitalidad imponente para capturar la belleza de las líneas, planos y colores de las formas que constituyen el mundo. [...] las imágenes que pinta están llenas de vida, profundidad y equilibrio. [...] Reflejadas en la utilización de combinaciones de colores más osados, composiciones y perspectivas más originales¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Los maestros del Círculo de Bellas Artes. *Op.cit.* p. 13.

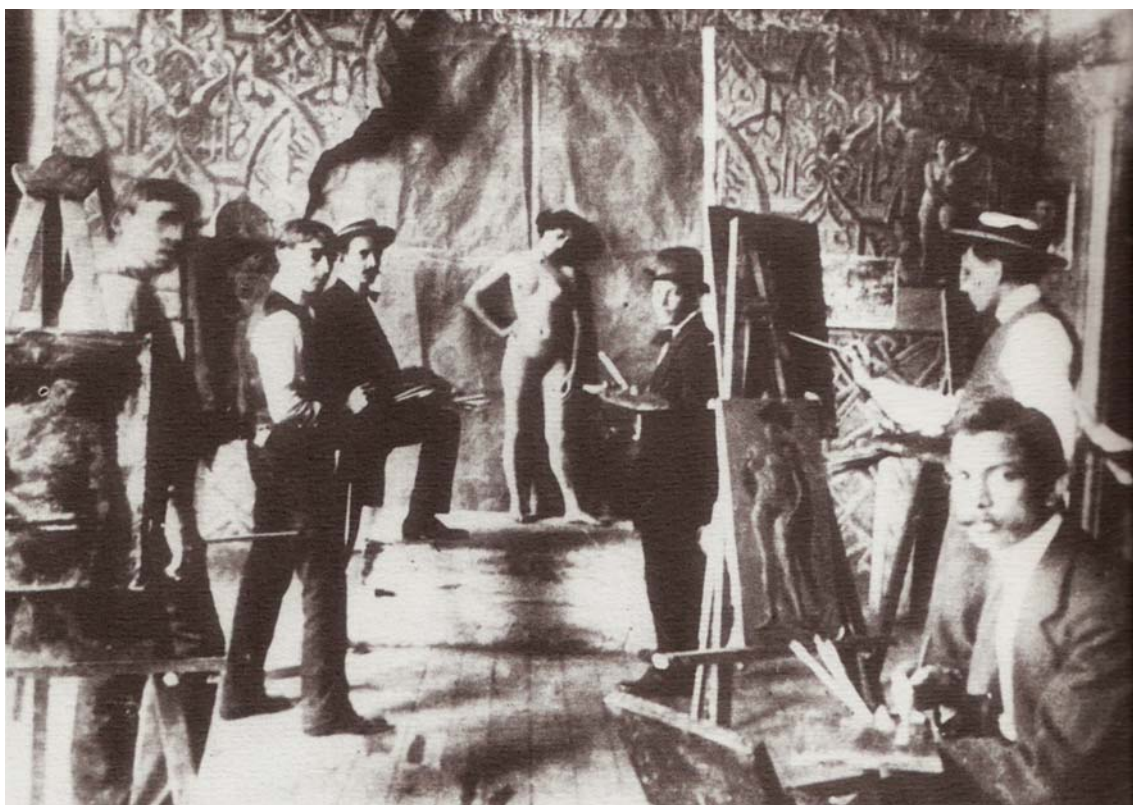


Imagen N° 34: Taller del Círculo de Bellas Artes, Caracas.

Un momento crucial en la fase formativa de López Méndez, fue su participación en el Círculo de Bellas Artes. La crítica e historiografía del arte en Venezuela está de acuerdo en que la aparición de este grupo fue un momento feliz y extraordinario en el desarrollo del arte en el país, puesto que abrió nuevos caminos para imprimir un aire de libertad y audacia a las convencionales y acartonadas enseñanzas y ejercicios creativos de una academia de arte regida por directores pertenecientes, en formación e intelecto, a un siglo del que había transcurrido ya más de una década [...]. Pero si bien es cierto que el Círculo inicia un cambio en la pintura de género y de tendencia realista que hereda el veinte, se asumen otras posturas generadas por la decadencia de una temática y una forma de pintar que había sido largamente superada en Europa, especialmente en Francia, cuando París que se erigía como centro de poder creativo ya había aportado al mundo la tendencia impresionista desde la década del setenta del diecinueve. Como es de suponer las noticias llegaban hasta este otro lado del Atlántico por diversos medios, aparte de que muchos artistas habían podido conocer a través de informaciones de segunda y tercera mano provenientes de revistas así como la suministrada por los viajeros que podían traer esas informaciones, lo que el movimiento Impresionista proponía¹⁹⁵.

Luis Alfredo López Méndez escribió en el año de 1977, el libro *El Círculo de Bellas Artes*, publicado por las Ediciones del diario *El Nacional*, en él recopiló las experiencias del grupo, relatando su historia desde su nacimiento

¹⁹⁵ Bélgica Rodríguez, *Op.cit.* p. 24.

hasta su desaparición, junto con algunas notas biográficas de sus miembros, lo que hace de esta obra una importante fuente de referencia. *No las ha escrito como crítico de arte, ni como conocedor del oficio y sus secretos (que lo es en grado sumo) sino como personaje viviente de la historia*¹⁹⁶.

2.3.4. MANUEL CABRÉ

Nació en Barcelona, España, el 25 de enero de 1890 y murió en Caracas el 26 de febrero de 1984. Llegó a Caracas con sus padres con tan sólo seis años de edad. Fue hijo del escultor catalán Ángel Cabré y Magriñá* y de Concepción de Cabré. Su padre vino al país invitado por el Presidente de la República de Venezuela, General Joaquín Crespo para participar en un programa de ornato monumental para la ciudad de Caracas, además estuvo a cargo de la cátedra de escultura de la Academia de Bellas Artes.

Existen discrepancias en relación a la fecha en la cual Cabré empezó sus estudios en dicha Institución, según algunas fuentes comenzó a los ocho años, mientras que para otros lo hizo a los catorce. Indistintamente de cual haya sido la real edad en la que se inició en el mundo del arte, todas coinciden que fue muy tempranamente. Por lo tanto, es posible que Cabré haya sido discípulo de Mauri, aunque la mayor influencia la recibió directamente de Herrera Toro. Sin embargo, fue su padre quien le impartió al joven artista, los fundamentos básicos de pintura, los cuales fueron de gran importancia para su formación artística.

En el año 1908, obtuvo su primera distinción en la exposición de fin de curso, en donde se le otorgó el primer premio por un paisaje de gran formato, titulado *Paisaje de Sabana del Blanco* (Imagen N° 35). En esta obra se observa el estilo sobrio característico del taller, en donde predominan los tonos ocres y

¹⁹⁶ Luís Alfredo López Méndez. *Op.cit.* p.9.

tierras. *Es la típica obra pintada en el taller y para la cual el alumno recoge apuntes al natural, sometido como se encuentra a una paleta tona*¹⁹⁷.



Imagen N° 35: Manuel Cabré, *Paisaje de Sabana del Blanco*.

*La figura del niño en primer plano responde a las exigencias de la enseñanza académica que pide al alumno una correcta combinación de figura humana y ambiente físico, ya sea interior o paisaje. La anécdota de los muchachos jugando metras, en un plano intermedio robustece el carácter figurativo de la composición y aporta una nota risueña en medio del clima [...] de la obra. El punto de vista está colocado en el suelo, frente al niño de la lata. Los planos dramáticos de retoños y plantas silvestres son de neta filiación herrerista, lo mismo que el sabio uso de los tonos marrones*¹⁹⁸.

Fue en la Academia en donde Manuel Cabré conoció a Antonio Edmundo Monsanto con quien mantuvo una entrañable amistad y entró en contacto con Federico Brandt y César Prieto. Realizó para entonces una serie de retratos (Imagen N° 36) y paisajes en los cuales se apreciaba la influencia del realismo decimonónico.

¹⁹⁷ Juan Calzadilla, *Cabré*. p. 15.

¹⁹⁸ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 15.

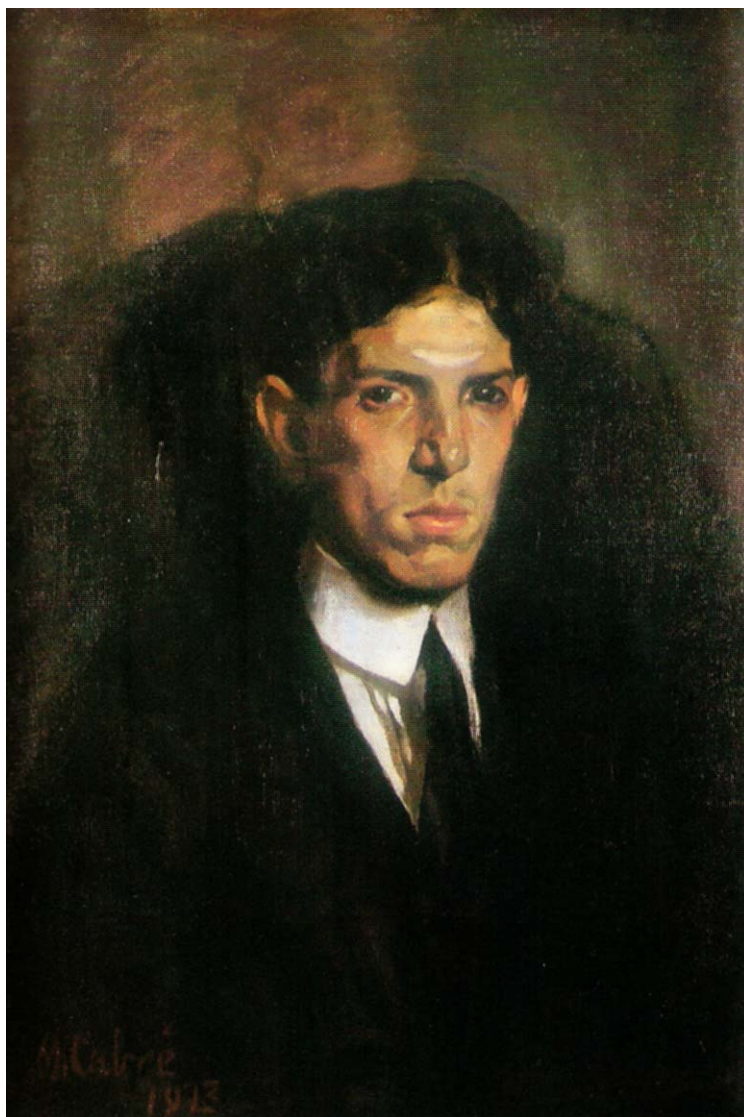


Imagen N° 36: Manuel Cabré, *Retrato de Fernando Paz Castillo*.

Influenciado por la maestría de Herrera Toro en el retrato, género muy difícil y, como ya dijimos en boga en el siglo XIX, Cabré abordó el tema cuando ya ese arte que ya no se cultivaba pero en el que podía aplicar su sentido del rigor y de la disciplina para “hacerse la mano” bajo la guía de quien fuera el más grande retratista venezolano de fines del siglo XIX.

En ellos aplica, junto con sus dotes de observador, su manejo de los volúmenes, al mismo tiempo que un dibujo no muy estrictamente sujeto a las imposiciones del género. De esta manera, sin sacrificar la fidelidad al modelo, trata de que los rasgos revelen o subrayen la personalidad.

Serio y discreto, no estuvo de acuerdo con la huelga en contra de Herrera Toro más por solidaridad con sus compañeros Carlos Otero, Próspero Martínez, Francisco Sánchez, P. W. Hernández, Antonio Edmundo Monsanto, entre otros, apoyó ese movimiento estudiantil que condujo tres años más tarde, a la formación del Círculo de Bellas Artes al que se sumó abandonando sus estudios formales.

Aquellos fueron años de actividad muy comunicativa, durante los cuales Cabré se sintió arrastrado fervorosamente por el entusiasmo del Círculo de Bellas Artes, que él había contribuido a fundar. Fundar implica aquí creación de una poética de la visión de una nueva manera de interpretar la realidad¹⁹⁹.

El Círculo de Bellas Artes fue para Cabré el escenario adecuado para liberarse de los prejuicios académicos, dándole la posibilidad de renovar el lenguaje que se mantenía vinculado a las anteriores fórmulas y las rígidas técnicas *a las cuales se acomodaba mal su sensibilidad²⁰⁰*, abriendo paso a una nueva manera de interpretar la realidad. *En otras palabras, Cabré interpreta en su obra el principio general del arte moderno según el cual la realización es más importante que la representación²⁰¹.*

Desde muy joven se siente atraído por el paisaje venezolano y en especial por el valle caraqueño y el Cerro Ávila los cuales plasma desde diferentes ángulos, atraído por sus cambiantes matices cromáticos es un temprano enamorado el Ávila. Tiene la obsesión de la luz y la va a buscar en distintos sitios de la ciudad: la encuentra desnuda en los ocre y sienas de la Sabana del Blanco; clara en los verdes de las riberas del Guaire; oscura en los cipreses del Cementerio de los Hijos de Dios. El paisaje caraqueño incita a pintar desde todas partes, lo subyuga y lo empeña en el esfuerzo de captar ese milagro que se le había negado en el encierro académico cotidiano.

¹⁹⁹ *Ibíd.*

²⁰⁰ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 180.

²⁰¹ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 9.

El rasgo más interesante de esos años fue la actitud que adoptó el artista frente al paisaje, y el nuevo y distinto concepto con que se aplicó a expresar la emoción que en él despertaba la naturaleza²⁰².

*Lo que preocupa a Cabré, como al resto de sus compañeros, no es la obra terminada sino el camino que conduce a ella, y al que se accede con la mayor espontaneidad²⁰³. A partir de entonces, se dedicó a la búsqueda de una nueva expresión técnica y cromática al pintar de forma autodidacta, manchando y dibujando del natural o al *plein air*^{*}, viendo a la naturaleza con un nuevo sentido y con un nuevo concepto del valor lumínico del paisaje²⁰⁴.*

Tiene el ojo predispuesto a captar la totalidad y la transparencia, su mano acompaña la transformación de lo que para lo demás es permanente, sus luces carecen de estatismo, acompañan al día que transcurre en torno al gran cerrojo que acompaña al día de la ciudad.

El Ávila está considerado ya como tema de profundo interés artístico. Lo volumétrico de sus grandes formas atrae la atención del pintor y de los elementos escultóricos de la montaña son de tanto valor para él, como el nuevo y tierno color con que están recubiertas las grandes masas del cerro. Su pupila descubre matices lilas, verdes, y amarillos que se exaltan al acercárseles a las notas ocre. La materia está tratada en forma algo diluida que contrasta con la expresividad de la pincelada²⁰⁵.

Para él la naturaleza es un móvil más que un objeto tomado al pie de la letra como tema. En sus paisajes él trata de configurar un orden paralelo al de la naturaleza, y en esta medida obliga al espectador no a reconocer en su obra un fragmento recortado del paisaje natural, tal como podría verse a través de una ventana, sino a enfrentarse a su capacidad inventiva del espacio²⁰⁶.

Una segunda generación de artistas becados para estudiar en Europa, empezó, a diferencia de sus predecesores, a desarrollar interés en los movimientos que allá venían desarrollándose y que se encontraban en pleno

²⁰² Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 184.

²⁰³ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 17.

* Término francés para determinar el estilo de trabajo al aire libre.

²⁰⁴ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 310.

²⁰⁵ *Ibidem.*

²⁰⁶ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 9.

auge, por lo que decidieron solicitar cambios en la enseñanza académica en Venezuela al no haber obtenido concesión alguna, los jóvenes artistas se encontraron en una circunstancia de insatisfacción y descontento que sumada a la tensa situación política que se vivía ante el autoritario régimen político de Cipriano Castro, los instó a sublevarse.

Como consecuencia, fueron expulsados de la Academia, sin embargo, esto no les coartó el ánimo, por el contrario, los estimuló a organizarse reforzando sus deseos de transformación, lo que conllevó a la formación del Círculo de Bellas Artes como una importante agrupación de admiradores del arte, sin normas ni limitaciones, la cual en sus inicios no solo fue integrada por artistas sino por todo aquel interesados en una renovación cultural.

Las experiencias de cada uno estimulaba el aprendizaje del grupo, lo cual incentivó el desarrollo de un nuevo arte nacional, con identidad propia y características bien definidas por sus miembros, quienes se dedicaron a nuevos géneros pictóricos hasta ahora escasos en la Venezuela académica y enfocados con un estilo innovador.

Decidieron experimentar sin necesidad de copiar ni las nuevas técnicas ni los nuevos motivos de los movimientos que los estimularon en Europa, sino utilizando el trasfondo de cambio que les sirvió como fuente de inspiración, es decir, tomando de ellos el interés por la luz y el paisaje en función del carácter expresivo de cada artista y sus inclinaciones, sin restricciones en la interpretación del motivo.

Es así como comenzaron los cambios en la paleta, la cual dejó de ser sombría para llenarse de vida, la pincelada se volvió más libre y suelta, el color se impuso ante el dibujo respondiendo a la observación directa de la naturaleza bajo la brillante luz del trópico. La pintura se volvió más libre, en fin, se desarrolló una nueva manera de pintar, lejos de las técnicas y los motivos realistas que fueron impartidos por la Academia.

Las variaciones estilísticas incorporadas por los miembros del Círculo de Bellas Artes pueden ser analizadas mediante el estudio de la vida y obra de cuatro artistas de gran importancia en la agrupación: Armando Reverón, Federico Brandt, Luis Alfredo López Méndez y Manuel Cabré. En cuanto a los motivos por ellos desarrollados, se destacaron el paisaje, los desnudos y las naturalezas muertas.

Las obras de esta nueva generación de artistas agrupados se expusieron en Salones ante importantes personalidades del alto gobierno, pero sin premios ni medallas, ya que se enfocaban más a la apreciación del arte que en su evaluación. No en vano se consideraban admiradores del arte en todas sus formas y expresiones.

Sin embargo, serias dificultades para su funcionamiento, falta de estructura organizada y las limitaciones económicas, junto con la falta de comprensión por parte del gobierno dictatorial de Juan Vicente Gómez y la presión que sobre sus miembros ejerció, poco a poco causó la dispersión de los artistas y en consecuencia, la disolución de la agrupación.

CAPÍTULO 3

DE LA ACADEMIA AL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

A fin de comprender qué cambios fueron introducidos por el Círculo de Bellas Artes, es importante partir del estudio y entendimiento de las obras realizadas por los artistas académicos predecesores a la creación de la agrupación y cuyas obras representan la técnica y temática hasta entonces desarrollada en Venezuela.

Las obras del período académico a ser analizadas pertenecen a los tres artistas hasta ahora estudiados: Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas; quienes se destacaron como los máximos exponentes de esa tendencia en Venezuela. A partir de las observaciones realizadas en ellas por género pictórico, será posible determinar los principales cambios introducidos por el Círculo de Bellas Artes.

3.1. ANÁLISIS DE OBRAS POR GÉNERO:

3.1.1 EL PAISAJE

El paisaje como temática comenzó a ser representado en la pintura venezolana a mediados del siglo XIX. Los artistas de la Academia de Bellas Artes lo utilizaron dentro de sus obras como parte de la ambientación, es decir, como complemento pictórico o escenario de los temas representados, entre los cuales resaltaban batallas y episodios mitológicos. Por sí solo, el paisaje era considerado como un género pictórico menor. *El paisajismo de la Academia como lo practicaba y enseñaba Herrera Toro, aun cuando aconsejase pintar al aire libre [...] carecía de color y continuaba siendo manifestación de realismo*²⁰⁷.

²⁰⁷ Juan Calzadilla y Erminy Perán. *Pintura Venezolana de los Siglos XIX y XX*. p. 41.

Durante la época, los artistas académicos frecuentemente hacían apuntes minuciosos y bosquejos del natural que les servían como referencia mientras pintaban en el taller y con los que luego efectuaban pequeños estudios coloreados. Esto les ayudaba a reconstruir con mayor precisión la escena y a establecer la composición definitiva de cada obra. Un ejemplo de esta práctica, se puede apreciar en los apuntes que Martín Tovar y Tovar encargó a Antonio Herrera Toro para la realización de las batallas de Carabobo (Imagen N° 37), Junín y Ayacucho.

La idoneidad de Herrera Toro como dibujante quedó suficientemente demostrada: Tovar y Tovar, su antiguo y admirado profesor caraqueño, le confía la delicada misión de tomar apuntes del natural en los sitios donde se celebraron las batallas de Ayacucho, Junín y Carabobo con el fin de utilizarlos para la preparación de sus lienzos históricos. Por lo que respecta a Carabobo, Herrera Toro cumple a cabalidad el encargo, probando que no sólo es un buen observador de efectos al aire libre, sino que puede, actuando con cierta independencia, realizar un trazado compositivo del gigantesco escenario que supera la simple función del apunte en principio encomendado. El dibujo para la Batalla de Carabobo contiene, en líneas generales, el plan definitivo que siguió Tovar para el famoso lienzo que hoy decora la bóveda del Salón Elíptico del Capitolio Federal, en Caracas.

Además de los paisajes de grandes proporciones, Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas, pintaron algunos en pequeño formato. A pesar de ello, las obras fueron elaboradas con la visión romántica propia de la Academia y desarrolladas dentro del taller como los demás motivos. El trabajo paisajístico de Martín Tovar y Tovar fue muy importante; pero, como dijimos, generalmente constituye un marco ambiental. Sin embargo, al final de su vida, los paisajes de este maestro valían ya por sí mismos. Hacia 1897, pintó varias obras de este género, entre las cuales se destacan: *El Ávila desde Gamboa* (Imagen N° 5) y *Paisaje de Macuto* (Imagen N° 6).

Tovar adopta la técnica del abocetamiento, la mancha sustituye al acabado académico y por esa vía la atmósfera va inundando el cuadro para aportar ese invisible personaje que es la luz. Si no que termina siendo el paisajista ambicioso, es porque el paisaje sigue siendo a los ojos de sus contemporáneos un arte menor. Él se concentra en el pequeño formato, en la tela de pequeñas dimensiones, con la intención intimista de un aficionado al que la época no podía perdonarle que perdiera el tiempo en un arte de domingos²⁰⁸.

²⁰⁸ Erminy Perán y Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 36.

En justicia, los paisajes de Tovar y Tovar son predecesores de la temática del Círculo de Bellas Artes, en la cual Monsanto y Cabré serán emblemáticos cultores de esta técnica.



Imagen N° 37: Antonio Herrera Toro, *Apunte para la Batalla de Carabobo*.

Una vez que el artista siente que el tema histórico se ha agotado, tanto en Europa como en América, Tovar se decide a incursionar en ese paisaje que había descubierto en el género épico, pero esta vez con mayor autonomía, que nada sucede en él salvo lo natural. [...] como puede apreciarse en sus paisajes de Macuto o en Ávila desde Gamboa, [...] son predecesoras en justicia de las obras de Monsanto, Cabré y en general del Círculo de Bellas Artes. Los verdes, en pluralidad de tonos, implantan su tectónica entre azules desaparejos, como es el cielo de Caracas²⁰⁹.

Tovar adopta la técnica del abocetamiento, la mancha sustituye al acabado académico y por esa vía la atmósfera va inundando el cuadro para aportar ese invisible personaje que es la luz. Si no que termina siendo el paisajista ambicioso, es porque el paisaje sigue siendo a los ojos de sus contemporáneos un arte menor. Él se concentra en el pequeño formato, en la tela de pequeñas dimensiones²¹⁰.

²⁰⁹ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 131.

²¹⁰ Erminy Perán y Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 36.



Imagen N° 5: Martín Tovar y Tovar, *El Ávila desde Gamboa*.



Imagen N° 6: Martín Tovar y Tovar, *Macuto*.

Ya hemos señalado que Arturo Michelena también cultivó el paisaje. Entre sus obras se encuentran: *Una pareja en la Playa de Entretat*, *Paisaje de Playa*, *Villiers sur-Mer* (Imagen N° 11), *Paisaje de San Bernardino* (Imagen N° 38) y *Paisaje de El Paraíso* (Imagen N° 39). Son logros que hubieran podido llamar la atención en otra época²¹¹, quizá por eso no parece interesarse mucho por la pintura al aire libre.

²¹¹ Erminy Perán y Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 39.



Imagen N° 11: Arturo Michelena, *Paisaje de Playa, Villiers sur-Mer*.

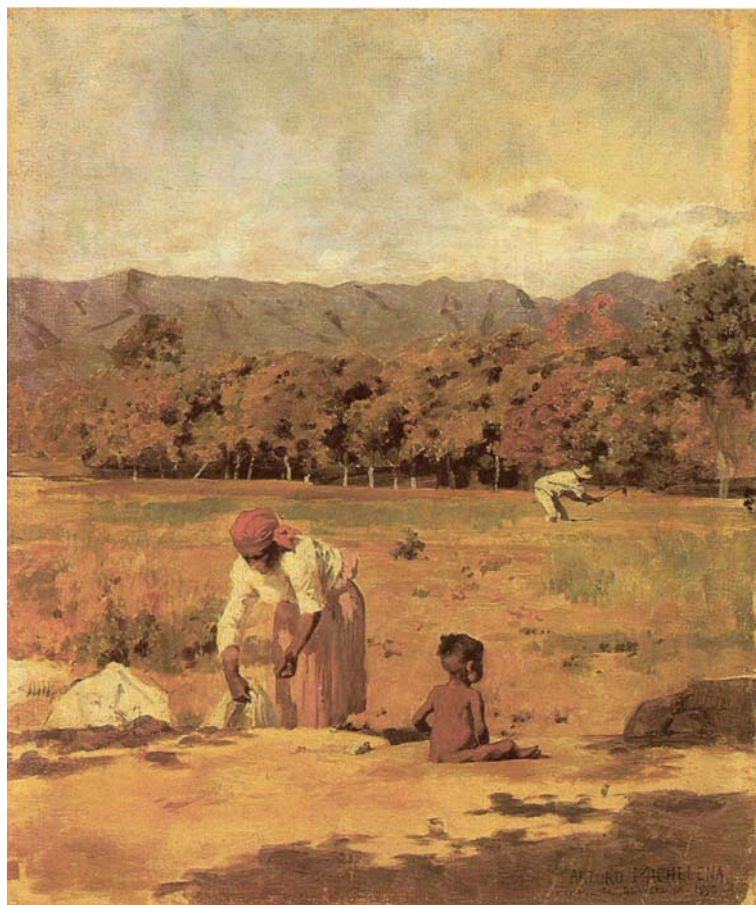


Imagen N° 38: Arturo Michelena, *Paisaje de San Bernardino*.

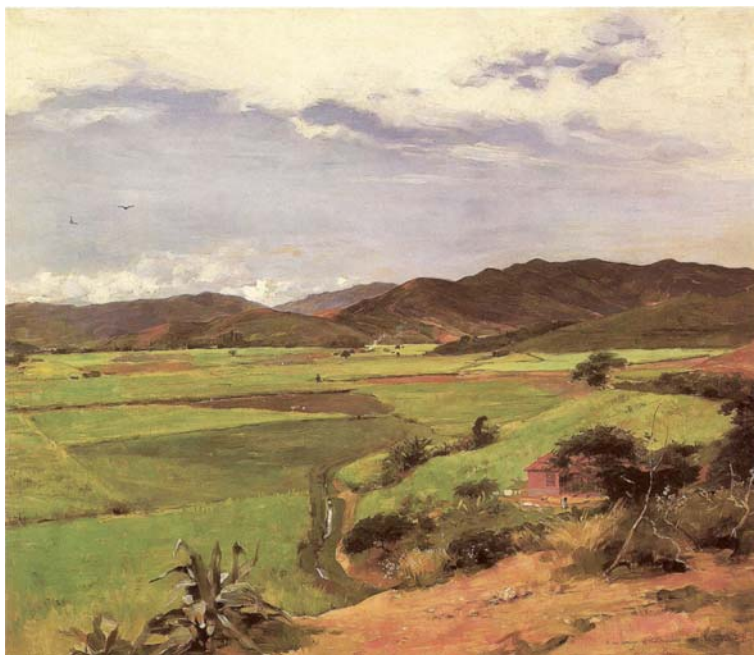


Imagen N° 39: Arturo Michelena, *Paisaje de El Paraíso*.

En cuanto a los paisajes de Cristóbal Rojas, por los temas escogidos y el tratamiento de los ocre, pardos y grises crean un ambiente romántico fruto del eclecticismo académico. A estas características responden: *Ruinas de Cúa*, *Cúa después del terremoto de 1812* (Imagen N° 14) y *Ruinas del templo o convento de la Merced*.

Los colores mencionados (tierras, ocre y grises) en los paisajes de Rojas y otros artistas contemporáneos, concurren a opacar los matices amarillos, azules y verdes, con lo que se lograba una opacidad más propicia para representar el dolor y la soledad y que va a estar bastante lejos del énfasis colorístico que van a buscar en sus paisajes los jóvenes del Círculo.

Porque consideramos innegable que el Círculo de Bellas Artes, al hacer que los pintores salgan al aire libre, les proporciona si no el descubrimiento de la naturaleza, sí la utilización del color no mediatizado y con ella

Podría pensarse que siendo el paisaje la temática preferida de esa primera cohorte congregada en el Círculo de Bellas Artes en la primera década de este siglo, se trataría más bien de una tardía prolongación del género paisajístico iniciado en los últimos decenios de la centuria anterior, y no un acontecer pictórico nuevo, propiamente modernista. Aunque tal suposición sería errónea, estaría muy lejos de ser una simpleza, ya que en efecto, artistas como Arturo Michelena, Tovar y Tovar y Cristóbal Rojas, dejaron algunas

veces la constante recurrencia a la retratística, a la épica, a la pintura de género histórico y a otras preferencias decimonónicas, para dedicarse al paisaje. Pero una cosa es que a fines del siglo XIX el género paisajístico adquiriera importancia protagonista- no como simple escenario o trasfondo de algún acontecer humano- y otra cosa lo es su indudable adscripción a un pasado todavía rezumante de romanticismo, academia y "pintura de taller" trasladada al aperto²¹².



Imagen N° 14: Cristóbal Rojas, *Ruinas de Cúa después del Terremoto de 1812*.

Cuando los miembros del Círculo de Bellas Artes se liberaron del realismo de la Academia, se interesaron por la pintura al aire libre, logrando separar al paisaje de las anécdotas de los temas literarios, a los cuales se encontraba anteriormente vinculado. De este modo, se lograba renovar lo que ya había realizado la generación anterior, abriendo paso a una pintura más sensorial. *Los artistas del Círculo lo sistematizaron, por decirlo así, practicándolo con una libertad desconocida hasta ahora, diversificándolo, yendo directamente a las fuentes naturales, al aire libre²¹³*, lo cual les permitió plasmar la característica

²¹² Carlo Silva, *Op.cit.* p. 11.

²¹³ Erminy Perán y Juan Calzadilla, *Ibíd.* p. 48.

luz del Caribe opuesta a la luz europea. Por esto nos parece inexacto afirmar que el color en ellos está mediatizado por la herencia académica.

Los pintores del Círculo se inclinaban decididamente “hacia el impresionismo, porque una de las cosas que más importaba estudiar era el paisaje: el paisaje criollo con su luz tropical y variedad de matices inconfundibles”²¹⁴.

Todo se inicia con la pintura plain-air, tratando de descubrir y registrar las peculiaridades volumétricas y cromáticas del paisaje criollo, en todo su frescor, variedad y sobre todo, sustantividad - no como telón de fondo, escenario de alguna acción, o mero pasatiempo de artistas convalecientes²¹⁵.

El trabajo del natural tiene por finalidad el estudio, y en la misma forma, se tiende al boceto, a la mancha, al apunte expresivo, en los que se evidencia la articulación esencial del proceso de realizar la obra. Fue uno de los momentos más hermosos de la pintura venezolana²¹⁶.

La riqueza cromática de la tierra venezolana: plena de luz y de colores brillantes, constituyó un motivo de excepcional valor estético para los artistas del Círculo de Bellas Artes, deseosos de estudiar el paisaje tal y como los inspiró el impresionismo.

Cuando el artista le concede mayor importancia al color que a la identidad del motivo, y a la manera como incide la luz sobre las formas representadas, le otorga una condición más expresiva, ya que el pintor decide qué exponer cuando elige un determinado aspecto de la realidad circundante, estableciendo un cierto vínculo sentimental con él. La finalidad no responde simplemente a la representación de la naturaleza tal y como es en sí misma, sino que, apoyándose en el tema, que puede ser reconocible dentro del cuadro, es posible realizar una pintura que mediante el color responda a los valores propios e intrínsecos de cada artista.

A través de las proposiciones plásticas y de las vivencias de estos artistas, se dio la primera apertura de nuestra modernidad pictórica. *Con el*

²¹⁴ Erminy Perán y Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 57.

²¹⁵ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 21.

²¹⁶ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 17.

*paisaje aparece en nuestro país la moderna conciencia artística, y este hecho conlleva un alto grado de influencia de la pintura francesa*²¹⁷.

*No es difícil comprender y compartir las razones que llevaron a los integrantes del Círculo a volcarse prolongada y morosamente en el género paisajístico: por oposición al quehacer académico rechazado, porque ese impresionismo europeo del cual se sabía su existencia y que no llegaba nunca había convertido al paisaje en decir de rebelión y libertad [...] y sobre todo porque una de las premisas del modernismo latinoamericano en la pintura es el re-conocimiento del propio entorno, de su Naturaleza, desde un punto de vista nacional y desde la particular y específica óptica de sus habitantes, asumida ésta, claro, por las pautas perceptivas y expresivas del artista*²¹⁸.

*Lo que va a plantearse en las primeras lides modernistas es no sólo el rechazo de lo vetusto y decadentemente subordinado a factores no estrictamente pictóricos, sino la búsqueda de proposiciones más abiertas- en la expresión y en la técnica, y sobretodo en la actitud ante nuestra Naturaleza (primer indicio del nacionalismo que caracteriza al modernismo latinoamericano y que será posteriormente profundizado). Y esa actitud ya no será la objetividad naturalista del realismo-positivismo, sino una objetividad conformada por dos postulados: indagar hasta lo exhaustivo ese entorno tropical con sus específicos y múltiples problemas de luz, vegetación, orografía, etc., en Venezuela, y conferirle una autonomía objetiva a la pintura, libre de adherencias políticas, históricas, moralistas y narrativas; es decir, temáticas. Todo ello, al margen del polvoriento quehacer académico y por tanto, con la libertad necesaria para encontrar y desarrollar esos postulados*²¹⁹.

Es así como se representan por primera vez los rasgos del paisaje venezolano y de la geografía nacional [...] Igualmente, la naturaleza autóctona tiene finalmente cabida como motivo de representación.

*El cerro del Ávila, el valle de Caracas, el mar Caribe, los araguaneyes, los bucares, los cocoteros, la geografía venezolana y el hombre venezolano nacen entonces para nuestra pintura, como estaban naciendo paralelamente para nuestra novela en las páginas de Urbaneja Achelpohl, Rómulo Gallegos, José Rafael Pocaterra y Teresa de la Parra*²²⁰.

*El paisaje venezolano, sus montañas, sus valles, sus bellísimos mares, su inmensa riqueza cromática y sus tipos populares que se integraban en el paisaje: Cabré, Monsanto, Reverón, Monasterios, Vidal, Brandt, P. W. Hernández, Cedeño, J. M. Betancourt, Próspero Martínez, Báez Seijas, todos se entregaron a ese paisaje y a ese mundo circundante, criollo, vernáculo, casi ignorado hasta entonces por los viejos y admirables maestros nacionales*²²¹.

²¹⁷ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. II.

²¹⁸ Carlos Silva, *Op.cit.* p. 21.

²¹⁹ Carlos Silva, *Ibíd.* p. 15.

²²⁰ Luís Alfredo López Méndez. *Op.cit.* p. 5.

²²¹ Luís Alfredo López Méndez, *Ibíd.* p. 31.

Asimismo, rechazaron la utilización de tonos oscuros, pardos y grisáceos como los tradicionalmente empleados dentro del taller. En sustitución revelan un mundo de colores, plasmado mediante manchas de pinceladas, en ocasiones cortas y densas, y en otras amplias y sueltas sobre la tela.

Los jóvenes iban a valerse más libremente del color, y se trató de estudiar su empleo más adecuado de acuerdo con la experiencia a que se fue llegando en la observación directa de los tonos, luces, sombras y valores, tal como estos elementos se ofrecen en la naturaleza, y en la medida en que se trabaja al aire libre²²².

El colorido se usó a partir de la lección de los impresionistas y posimpresionistas, sin acudir a fórmulas ni recetas, sino volviéndolo obediente a lo que cada pintor buscaba individualmente a partir de la observación directa de la naturaleza, en la que con facilidad podrían comprobarse los problemas ya estudiados por los impresionistas: la coloración de las sombras y la impresión de avivamiento de los colores por efecto de la yuxtaposición de los complementarios, la mezcla óptima que se obtenía en la retina por división del color en la tela, preferiblemente a la mezcla de los colores de la paleta, etc. El paisaje del trópico fue en definitiva el gran maestro.²²³

No obstante, aquí como en Francia en su momento el problema fue el público que durante muchos años había tenido el sentimiento aferrado a lo narrativo del tema y la mirada hecha a los colores que subrayaban y que respondía con sarcasmo a las propuestas de la nueva pintura que sobresaltaba el comportamiento burgués.

Leoncio Martínez, el inolvidable Leo, fue quizás la pluma que más luchó desde las columnas de los periódicos para obtener que el público se fijara en los nuevos artistas que veían el paisaje de tan diferente manera. Era preciso inculcar a aquel público que los cadmios chisporroteantes, los azules transparentes, los verdes esmeraldinos, los violetas rojizos y los blancos de mil colores existían en la naturaleza; que en ella permanecían impasibles, serenos en su espléndida belleza, para que las manos sencillas de artistas incipientes los llevaran con valentía y sensibilidad a las “manchitas” y a los cuadros que con tanta devoción pintaban²²⁴.

Los artistas del Círculo de Bellas Artes se vieron motivados por diversos géneros pictóricos, sin embargo, fue el paisaje su temática más representativa. Manuel Cabré, los hermanos Antonio Edmundo y Bernardo Monsanto, Armando Reverón, Rafael Monasterios, Marcelo Vidal, Francisco Valdés y Luis

²²² Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. XXII.

²²³ Juan Calzadilla, *Ibíd.* p. XXIII.

²²⁴ *Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Op.cit.* p. 52.

Alfredo López Méndez, entre otros más, salieron a pintar al aire libre. Todos ellos con obras muy diversas entre sí, aunque buscaban recrear un mundo que brillara por sí solo. *La búsqueda del paisaje y de la luz venezolana, tratan con ello de lograr una expresión con matiz propio y que esté, sin embargo, ligada con la corriente universal*²²⁵

*Aunque en un comienzo algunos integrantes del Círculo habían dedicado sus esfuerzos al retrato y la pintura de género, como M. Cabré y F. Brandt; aunque la naturaleza muerta siguió siendo para pintores como M. Castillo y Brandt mismo, un tema de incansables elaboraciones, hay que decir que fue el paisaje la temática que mejor definió la orientación principal de los pintores del Círculo de Bellas Artes*²²⁶.

*El Círculo de Bellas Artes, visto como escuela paisajística, representa la contrapartida del figurativismo anecdótico del siglo pasado y en gran medida es una reacción contra esa pintura. Con el paisaje desaparece, en efecto, el tema, tan explotado por la academia, y podemos decir que encontramos en el dominio de una creación en la cual el contenido de la obra de arte se confunde con su realización. En otras palabras nos encontramos delante de una pintura cuyo valor artístico es independiente del motivo tratado. Esta manera de ver la obra de arte es nueva en Venezuela de 1912. Los paisajistas de Caracas comenzaron a descubrir en el tema el pretexto de una creación en donde lo importante, independientemente del motivo, es la expresión lograda mediante los colores y no la identidad del tema representado en el cuadro. Este principio es básico en todo arte contemporáneo*²²⁷.

Del gusto naturalista por el paisaje de los pintores del Círculo de Bellas Artes, así como el trabajo individual de los pintores, derivó posteriormente, la llamada Escuela de Caracas, *denominación que se ha dado a la obra de los paisajistas de varias generaciones que continúan con la tradición del Círculo, a la que han dado matiz más localista y descriptivo*²²⁸.

3.1.1.1. ARMANDO REVERÓN

Fueron pocas las obras realizadas por Armando Reverón mientras fue miembro del Círculo de Bellas Artes. En sus paisajes, se observan como por primera vez en Venezuela, el concepto de los valores lumínicos era representado mediante un lenguaje propio e innovador. Reverón al igual que

²²⁵ Miguel Arroyo, *Op.cit.* p. 10.

²²⁶ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. XXIII

²²⁷ *Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Op.cit.* p. 58.

²²⁸ *Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Ibíd.* p. 59.

Cabré, pintó basándose en la observación directa de la naturaleza y la expresión de la luz ambiental.

Si otros pintores del Círculo de Bellas Artes se han obsesionado por el color, Reverón lo estará por la luz, aunque en sus primeros cuadros ponga énfasis en los tonos sombríos, poca función les asignará en épocas posteriores en obras donde la sombra concurre a exaltar. También en sus obras iniciales está señalando el papel que jugará la pasta en sus obras en las que la materia y el rasgo fuerte y áspero dan la impresión de que el contenido se proyecta, sea casi táctil. Ya hablaremos de esto.

Volviendo a la luz, en Reverón esta va a continuar la tendencia de los artistas del Círculo a desentenderse del tema, pero el Solitario de Macuto va más lejos: lo borra, lo pone al servicio de su voluntad de suprimir, dejando como en su obra Marina, donde los cocoteros parecen devorados por un incendio; o en Paisaje en azul, en el que el mar y el cielo, que tradicionalmente representan el color al que alude el título, pasan a un segundo plano: lo primero es el deslumbramiento que se “come” todo en esa obra en la cual los volúmenes se adivinan.

En cuanto a hacer que la materia busca la participación de otro sentido (el tacto) que complementa a la vista, aquí el ojo palpa.

Parece que también el autor quisiera lograr este efecto con la elección de la tela o lo que utiliza, hasta llegar al colete. Podría pensarse que esto es un recurso para paliar la escasez: cualquier coleccionista le hubiera proporcionado el lienzo necesario. No se trata de eso, se trata de algo más hondo: de lo que Reverón quiere que sea un cuadro.

Los cuadros que Reverón pintará en Caracas después de regresar de Francia, entre 1915 y 1916, son estudios que corresponden a la tendencia general de los artistas del Círculo a pintar en base a la observación directa de la naturaleza, con una técnica libre y suelta, transcribiendo en el cuadro el dato fresco tomado de la realidad. Con el tiempo, el estilo del Círculo evolucionará hacia soluciones tecnicistas, de mucha mayor precisión naturalista, como se observa en la obra de Manuel Cabré. Reverón, en cambio, desde un principio elude tal tecnicismo, por una vía más emocional,

*para hacer de la realidad que le sirve de base en su cuadro más un medio que un fin*²²⁹.

*El ejemplo de Reverón estimula a los jóvenes pintores venezolanos en más de un sentido, pues a pesar de que su pintura parte de la realidad, no es naturalista- ni siquiera realista- todo su énfasis está puesto en la expresividad, y es impresionista sólo por identidad de propósitos pero no por los procedimientos ni por los resultados*²³⁰.

Entre 1915 a 1917, Reverón comenzó a realizar cuadros con una atmósfera monocromática, característica que perduró a largo de su obra. Durante este período, Reverón optó *por una forma de empastar todavía ligada a la preocupación por el tono local y la preparación de los colores en la paleta, adquirida en la Academia*²³¹, lo cual aún podemos observar en *Paisaje del Calvario* de 1915 (Imagen N° 40). El artista nos muestra un realismo puro que abre en nuestro modo de ver, el misterio entre las sensaciones de la luz y la sombra, logrado a través del juego entre la pincelada suelta y la limitada gama de tonos tierras y grises que hacen armonía con el verde oliva predominante.

*En el dorso de este cuadro figura una curiosa dedicatoria a su tío Celestino Martínez, que mucho revela acerca del estado anímico del pintor ya desde esa época: "Esta aparente mancha tiene el valor de ser unas tristes pinceladas que dicen ser un extremo de bondad (de ver la naturaleza) aparente el último esfuerzo de cerebro. El profesor Borrás me dijo así me gusta y por lo cual la dedico a una persona que une las cualidades de esto. Armando Reverón*²³².

Paisaje del Calvario fue una de las primeras búsquedas monocromáticas realizadas por Armando Reverón. Sin embargo, poco tiempo después abandonó el color para emplear materiales más ligeros y pigmentos neutros, incluso la falta de pigmento sobre el fondo del lienzo adquiere un valor plástico en sí mismo.

²²⁹ Rafael Páez y otros, *Op.cit.* p. 260.

²³⁰ Miguel G. Arroyo, *Op.cit.* pp. 12-13.

²³¹ *Ibidem.*

²³² Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 42.



Imagen N° 40: Armando Reverón, *Paisaje del Calvario*.

Reverón [...] comienza su búsqueda de una técnica que le permita expresar un fenómeno que ya había interesado grandemente a los impresionistas europeos: la luz. [...] su importancia reside en el hecho de que él retoma el problema “luz” con una nueva visión y de manera completamente distinta de como lo habían hecho aquellos²³³.

3.1.1.2. LUIS ALFREDO LÓPEZ MÉNDEZ

Luis Alfredo López Méndez fue el miembro más joven de los integrantes del Círculo de Bellas Artes. Ingresó a esta agrupación apenas siendo un adolescente, y fue allí donde adquirió el interés por los paisajes y las marinas, temas que posteriormente desarrolló como parte importante de su obra al igual que lo fueron las flores, los bodegones, los desnudos femeninos y los cuadros de género.

²³³ Miguel G. Arroyo. *Breve introducción a la pintura venezolana*. p.11

A este pintor le interesaba *la tendencia impresionista le interesaba, ya que le inducía al estudio del paisaje criollo con su luz tropical y variedad de matices inconfundibles, para lo cual se prestaba la técnica de esta escuela*²³⁴. También en López Méndez el aire libre va a originar un cambio: el gusto por revelar el paisaje venezolano. La belleza que fue descubriendo en él, la representó en sus obras mediante un juego cromático de luces y sombras, que le permitieron modelar cada forma y volumen que la naturaleza le ofrecía.

*En sus paisajes ha sabido capturar el instante preciso en el que la naturaleza se muestra en toda su plenitud, aquel en el que comulgan, como en una gran fiesta mágica, la luz con el colorido de la vegetación, del cielo, del mar y el de la gente que habitan ese paisaje*²³⁵.

En su obra de 1915 titulada *Paisaje* (Imagen N° 41), el artista nos mostró en su composición el dominio de la luz, el color y la forma que poseía sobre su creación plástica. Interpretó la realidad y presentó un paisaje que dista de ser una copia exacta del motivo, lo cual le permitió alcanzar la finalidad última de su pintura.



Imagen N° 41: Luis Alfredo López Méndez, *Paisaje*.

²³⁴ Bélgica Rodríguez, *Op.cit.* p. 32.

²³⁵ *Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Op.cit.* p. 13.

A diferencia de los pintores académicos, López Méndez empleó en esta obra tonalidades más cálidas y brillantes, acentuadas por luces y sombras. Aplicando directamente la pintura sobre el lienzo, permitió incluso que se viera la pasta y la pincelada, evitando mezclar previamente los colores como se hacía dentro del taller. Asimismo, mediante la utilización de los tonos complementarios, logró producir vibraciones ópticas dentro del cuadro, capaces de aproximarse a los efectos producidos por la luz del trópico.

Utiliza la pincelada corta y la yuxtapuesta de colores complementarios y descarta el dibujo aplicado, las tonalidades oscuras y las veladuras de efecto fácil que otorgaban a sus primeras obras un carácter todavía escolar²³⁶.

Los principios de los colores complementarios, así como las leyes ópticas de su percepción, ya habían sido estudiados y empleados por los pintores impresionistas franceses de finales del siglo XIX.

La ciencia había descubierto que los colores llegan al ojo bajo forma de luz con diversas longitudes de onda y que allí se mezclan para lograr el tono que corresponde al objeto. Cuando el pintor aplica sobre la superficie del cuadro, en inmediata proximidad, pequeños puntos de colores elementales puros en la proporción adecuada, se funden al mirarlos desde una cierta distancia, produciendo el efecto del tono deseado. Esos colores parecen más claros y luminosos que las mezclas convencionales de las pastas de color en la paleta o el lienzo. Los puntos aplicados con los colores complementarios azul y amarillo puro, por ejemplo, engendran un verde. Por lo demás, los colores pueden ser intensificados si el ojo los percibe simultáneamente – en contraste simultáneo- en un entorno de otro color determinado²³⁷.

3.1.1.3. MANUEL CABRÉ

La obra de Manuel Cabré fue casi en su totalidad dedicada al paisaje, principalmente al del Valle de Caracas, y revela desde un comienzo el deseo de renovar el lenguaje plástico. Para ello, el artista le otorgó gran importancia a la emoción que en él producía el paisaje en el instante de plasmarlo, visto como un proceso de reflexión y de intervención plástica. *Sus ideas, revolucionarias en un primer momento, dan vigencia a una práctica del paisaje que en ninguna obra como la suya expresa tanta armonía entre pensamiento y*

²³⁶ *Ibídem*

²³⁷ Walther Ingo F. *El impresionismo*. p. 280.

*realización*²³⁸. Esto pudo llevarlo a cabo, gracias al entorno que encontró en el Círculo de Bellas Artes.

*Cabré es un naturalista no en relación con la realidad sino con el sentimiento objetivo de su experiencia visual de la realidad. Para él la naturaleza es un móvil más que un objeto tomado al pie de la letra como tema. En sus paisajes él trata de configurar un orden paralelo al de la naturaleza, y en esta medida obliga al espectador no a reconocer en su obra un fragmento recortado del paisaje natural, tal como podría verse a través de una ventana, sino a enfrentarse a su capacidad inventiva del espacio*²³⁹.

*De esta manera llena sus obras de experiencias visuales que muchas veces están fuera del motivo pintado y expresan la subjetividad del pintor. Para ello utiliza el color, con el cual crea espacios y formas, elementos éstos que no aparecerán totalmente definidos con la precisión del dibujo*²⁴⁰.

Al poco tiempo Manuel Cabré realizó sus primeros paisajes (Imagen N° 42). En el año 1914, plasmó *Fragmento del Ávila* y *El Ávila* (Imágenes N° 43 y 44), desde entonces este motivo estuvo presente a lo largo de su obra.



Imagen N° 42: Manuel Cabré, *Paisaje*.

²³⁸ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 8.

²³⁹ Juan Calzadilla, *Ibíd.*

²⁴⁰ *Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Op.cit.* p. 12.

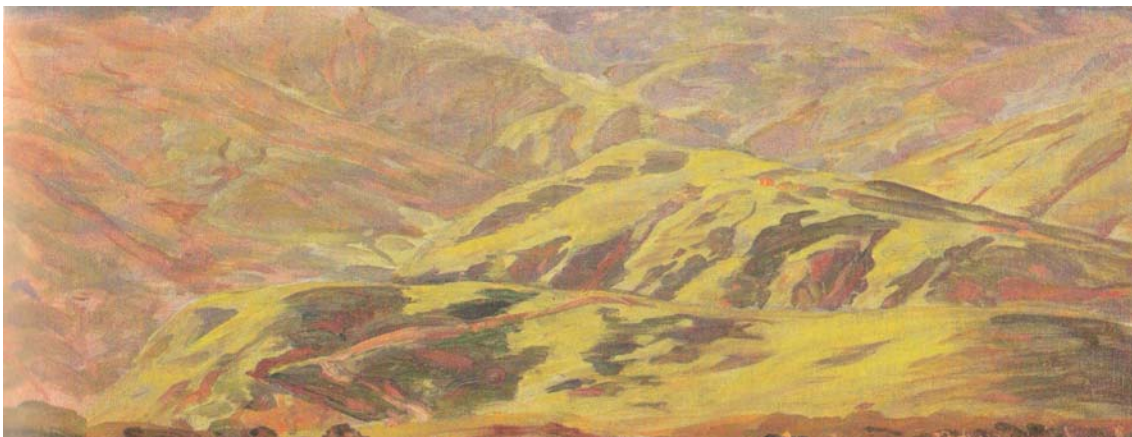


Imagen N° 43: Manuel Cabré, *Fragmento del Ávila*.

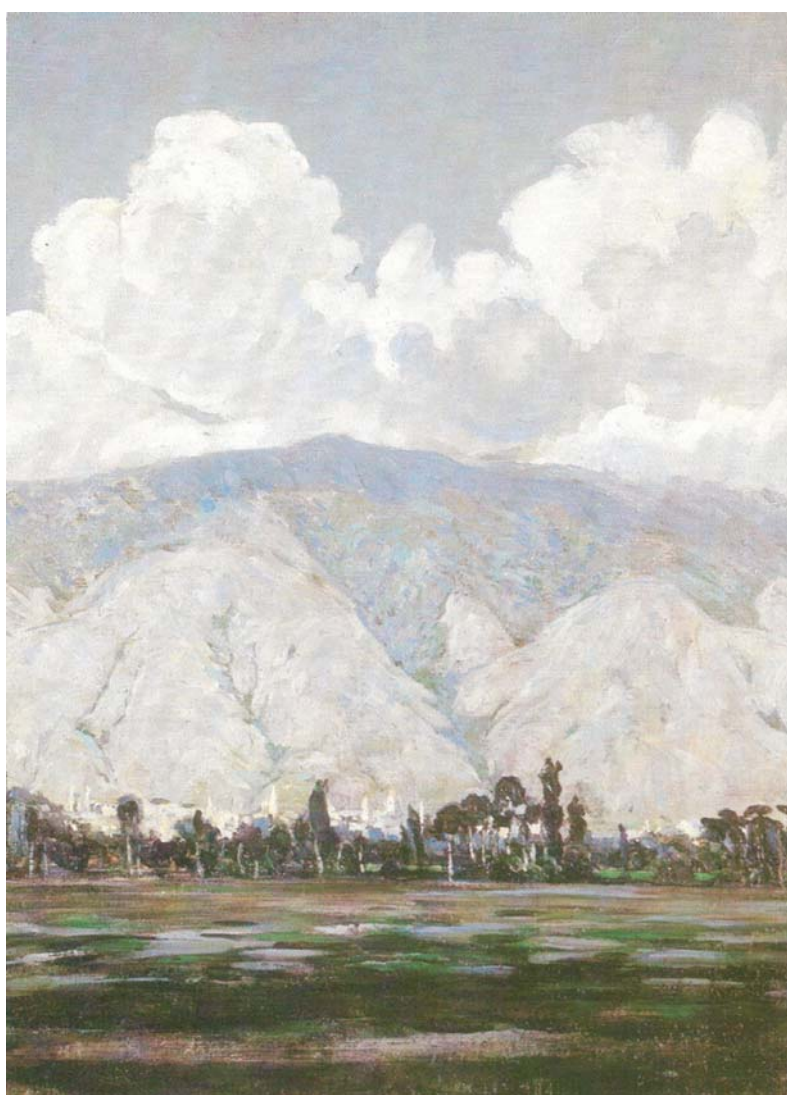


Imagen N° 44: Manuel Cabré, *El Ávila*.

Asimismo, encontramos representados el Guaire y sus alrededores, como se observa en su obra de 1915, *Vista del Guaire* (Imagen N° 45), óleo realizado siguiendo la técnica al aire libre que le permite captar las vibraciones de la luz, las transparencias del agua y los efectos atmosféricos²⁴¹. No obstante, cabe destacar la visión de profundidad que logró el artista en cada pieza, interpretando la atmósfera en los diferentes planos. Por lo general, planteó en el primer plano los elementos elaborados con mayor nitidez, mientras que se desdibujan hacia los dos últimos, para dar la impresión de distancia, contribuyendo notablemente con esto, el tratamiento que le dio a la luz. Su sentido arquitectónico se revela inmediatamente en su predilección por las masas de montaña y por la ordenación de ellas en planos de alejamiento, en un sentido horizontal²⁴².

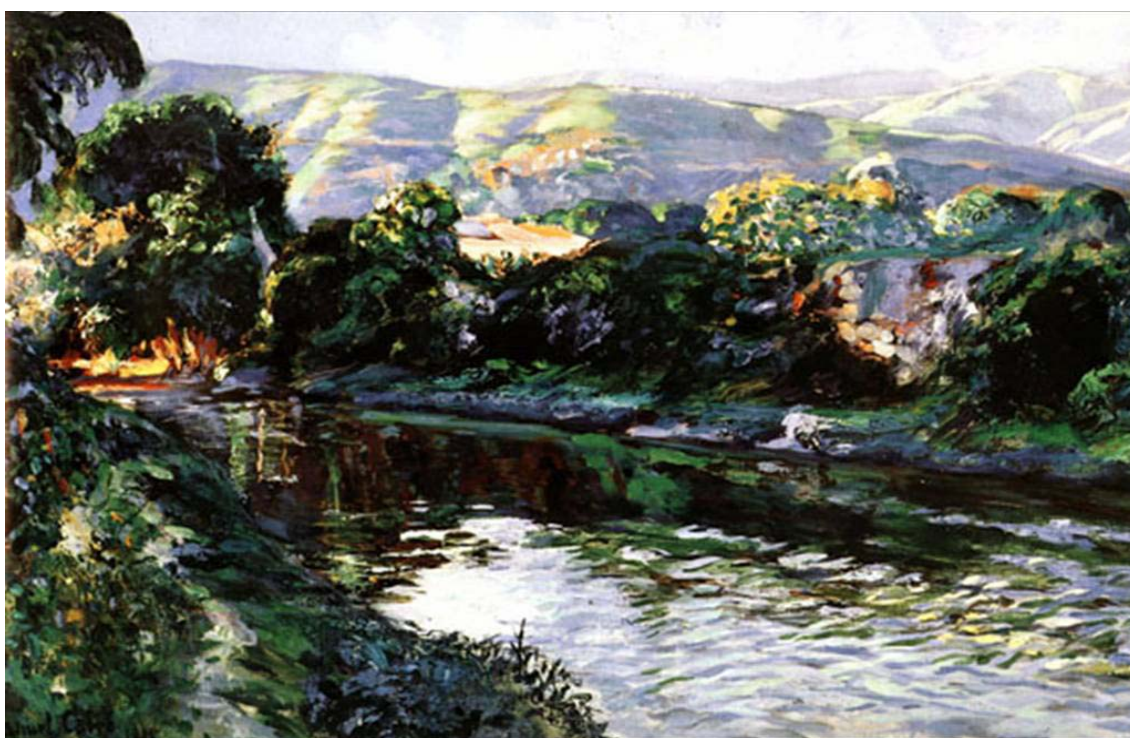


Imagen N° 45: Manuel Cabré, *Vista del Guaire*.

²⁴¹ *Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Op.cit.* p. 12.

²⁴² Erminy Perán y Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 63.

Una vez separado de la Academia, Cabré empleó una gama de tonos más frescos y luminosos, en donde prevalecen los azules, como podemos apreciar en *Vista del Guaire* y *Puente Dolores* (Imagen N° 46), aunque también encontramos amarillos, anaranjados, rosados, verdes y violetas. La utilización de esta tonalidad predominante aún no ha podido asociarse a la influencia directa de ningún otro pintor.

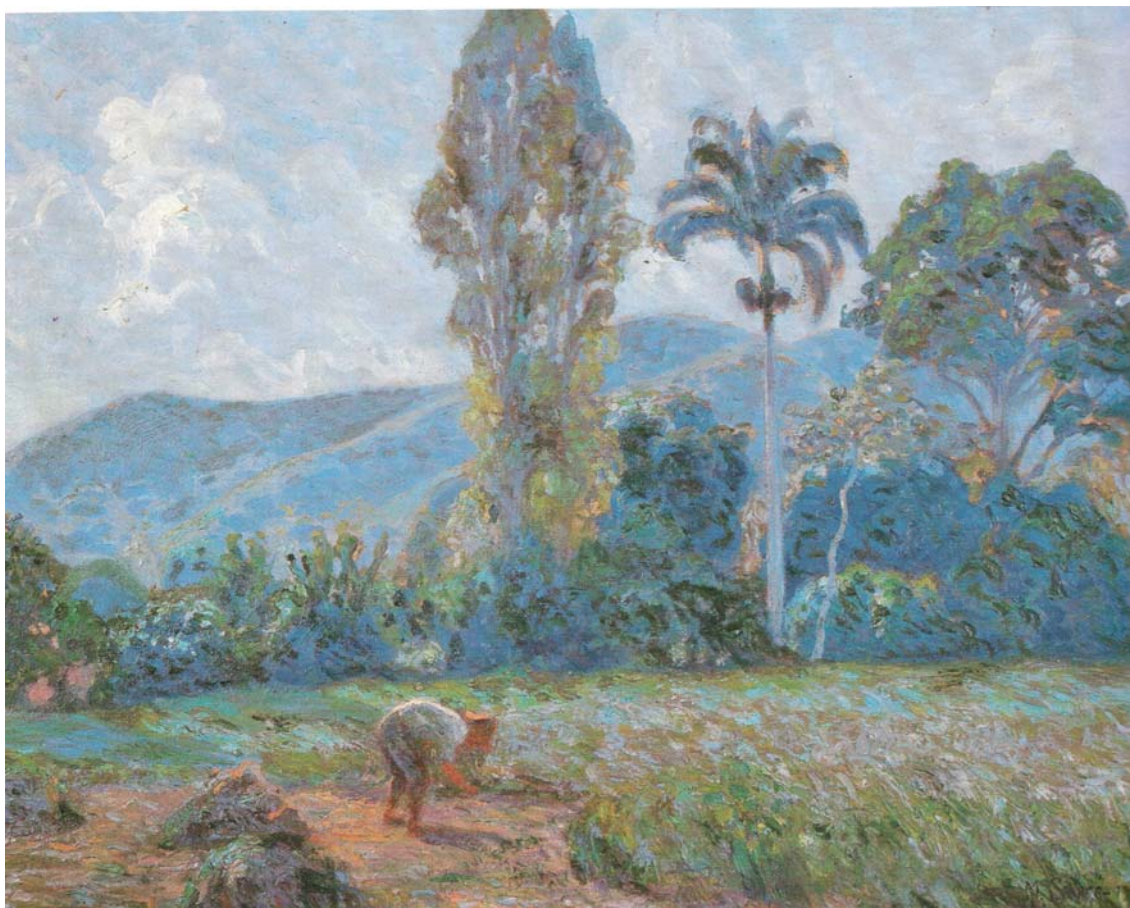


Imagen N° 46: Manuel Cabré, *Puente Dolores*.

Esto representó en tan poco tiempo, una gran variación cromática por parte el artista, quien apenas pocos años atrás, empleó en su obra titulada *Paisaje de Sabana del Blanco*, de 1908 (Imagen N° 35), cuyos tonos ocres y tierra evidencian la influencia del realismo decimonónico, es la típica obra pintada en el taller y para la cual el alumno recoge apuntes del natural²⁴³.

²⁴³ Juan Calzadilla, *Op.cit.* p. 15.



Imagen N° 35: Manuel Cabré, *Paisaje de Sabana del Blanco*.

Otro cambio realizado por Manuel Cabré en sus obras fue la utilización de un empaste grueso sobre el lienzo, dejando según el grosor del trazo diversas manchas de color sobre la superficie, mediante *la yuxtaposición del color y la utilización de la pincelada rápida y suelta, planteando otra manera de abordar el paisaje*²⁴⁴ (Imágenes N° 47, 48 y 49).

A diferencia de los pintores académicos, estaban acostumbrados a trabajar laboriosamente cada pincelada, con el fin de crear una textura más similar a la del modelo representado y de lograr adecuada integración de los tonos empleados.

²⁴⁴ Los maestros del Círculo de Bellas Artes. *Op.cit.* p. 12.



Imagen N° 47: Manuel Cabré, *Los terrenos de los Zuloaga en El Paraíso*.



Imagen N° 48: Manuel Cabré, *Paraíso de Arauco*.



Imagen N° 49: Manuel Cabré, *Paraíso de Gamboa*.

3.1.2 EL DESNUDO

En Europa encontramos una larga tradición pictórica de desnudos, incluso algunos de ellos pueden remontarse hasta los comienzos de la civilización. Dentro de las Academias europeas, la representación de modelos desnudos en vivo y modelados, formaba parte esencial del aprendizaje. Sin embargo, la presencia de la figura femenina desnuda debía contar con una justificación narrativa, asociada directamente a algún acontecimiento bíblico, mitológico o anecdótico.

No obstante, a finales del siglo XIX y fuera de la Academia, algunos de los impresionistas como Pierre-Auguste Renoir y Édouard Manet (Imagen N° 50 y 51) y varios de los posimpresionistas como Paul Gauguin (Imagen N° 52) y Paul Cézanne, plasmaron dentro de sus obras desnudos femeninos en los cuales se representaba su sensualidad sin fingimientos, es decir, sin la necesidad de cubrir la desnudez de la figura con alguna historia previa.

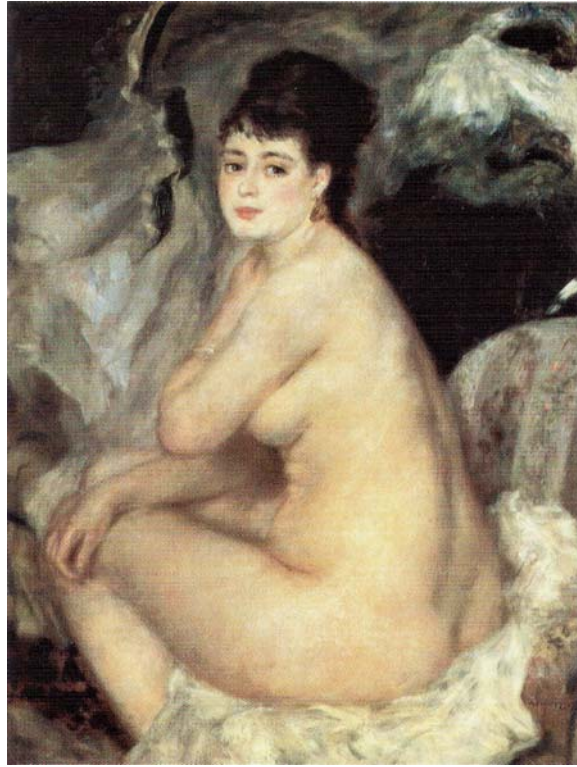


Imagen N° 50: Pierre-Auguste Renoir, *Desnudo (Anna)*.



Imagen N° 51: Édouard Manet, *El almuerzo sobre la hierba*.

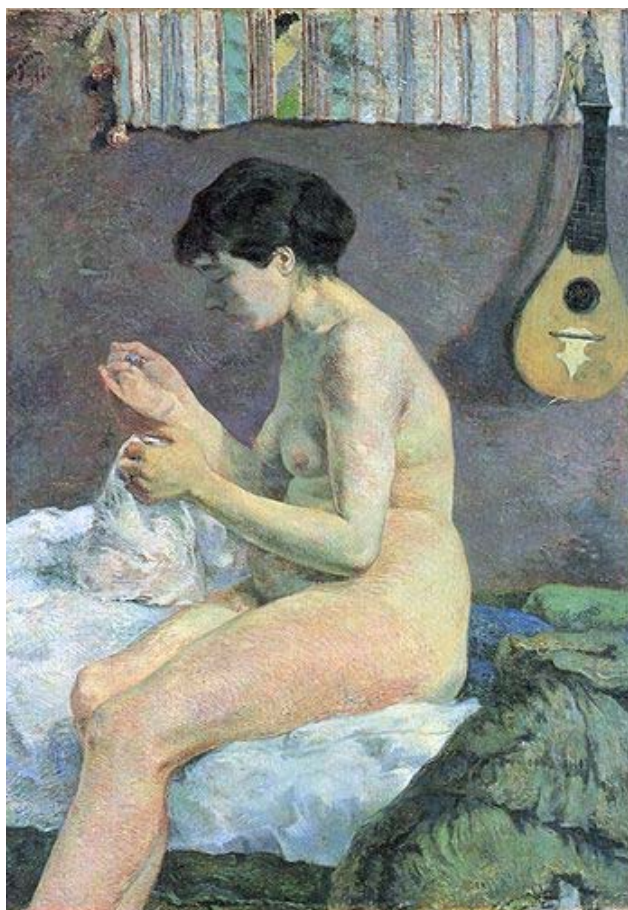


Imagen N° 52: Paul Gauguin, *Estudio de desnudo o Suzanne cosiendo*.

En Venezuela, el desnudo como expresión artística no era utilizado, no existía una tradición que lo empleara como género pictórico ni que lo incorporara a las temáticas vigentes. Asimismo, las normas sociales de la época y la necesidad de desarrollar una imagen pictórica que, rindiendo homenaje a la Historia exaltara el nacionalismo, no promovieron la incorporación del desnudo como parte del repertorio de motivos empleados por los artistas del momento. Tampoco se estilaban los temas alegóricos y simbólicos que pudieran encarnar en este género pictórico.

Las primeras representaciones de desnudos realizadas por los artistas venezolanos dentro de la Academia, fueron elaboradas durante la formación de aquéllos fuera del país, principalmente en Europa, en donde la pintura académica se orientaba hacia temas muy distintos a los tratados para la época en Venezuela y en los que el desnudo tenía mucha relevancia. Arturo

Michelena, realizó varias obras con desnudos femeninos, entre los que se encuentran: *Pentesilea*, *Leda y el cisne* y *Desnudo*.

La obra *Pentesilea* (Imagen N° 12), representa una osada composición mitológica basada en el mito de las amazonas y su vana ayuda a los troyanos, en la lucha contra los soldados de Aquiles. La característica fundamentaba el movimiento de la construcción circular, valor que si por otra parte era frecuente en la pintura venezolana dada a pintar batallas, en este cuadro de Michelena asume propiedad estética.



Imagen N° 12: Arturo Michelena, *Pentesilea*.

Por su parte, en *Leda y el cisne* (Imagen N° 8), Arturo Michelena recreó una leyenda de la mitología griega, cuyo tema que ha sido reproducido numerosamente por diversos artistas en la Historia del Arte. En esta ocasión, Michelena plasmó la figura femenina en escorzo y colocó al cisne apoyado en su torso, con lo que la composición imprime el cuadro notable de sensualidad.



Imagen N° 8: Arturo Michelena, *Leda y el cisne*.



Imagen N° 10: Arturo Michelena, *Desnudo*.

En formato apaisado, está la joven tendida. El rojo, azul y blanco, y el trazo negro de la media hasta la rodilla, junto al carne de la piel, con los tenues azules del fondo, conforman un nuevo colorido en su pintura. Son colores vivos, trabajados con soltura que junto a sombras leves, dan tersura a la piel, a las telas... Y es aquí Michelena un académico, inclusive un pompier²⁴⁵.

Además, en un cuadro suyo al que tituló Cristóbal Rojas en el Taller de la Academia Colarossi (Imagen N° 53), incluyó una modelo desnuda en Academia a la cual pintaba Rojas.

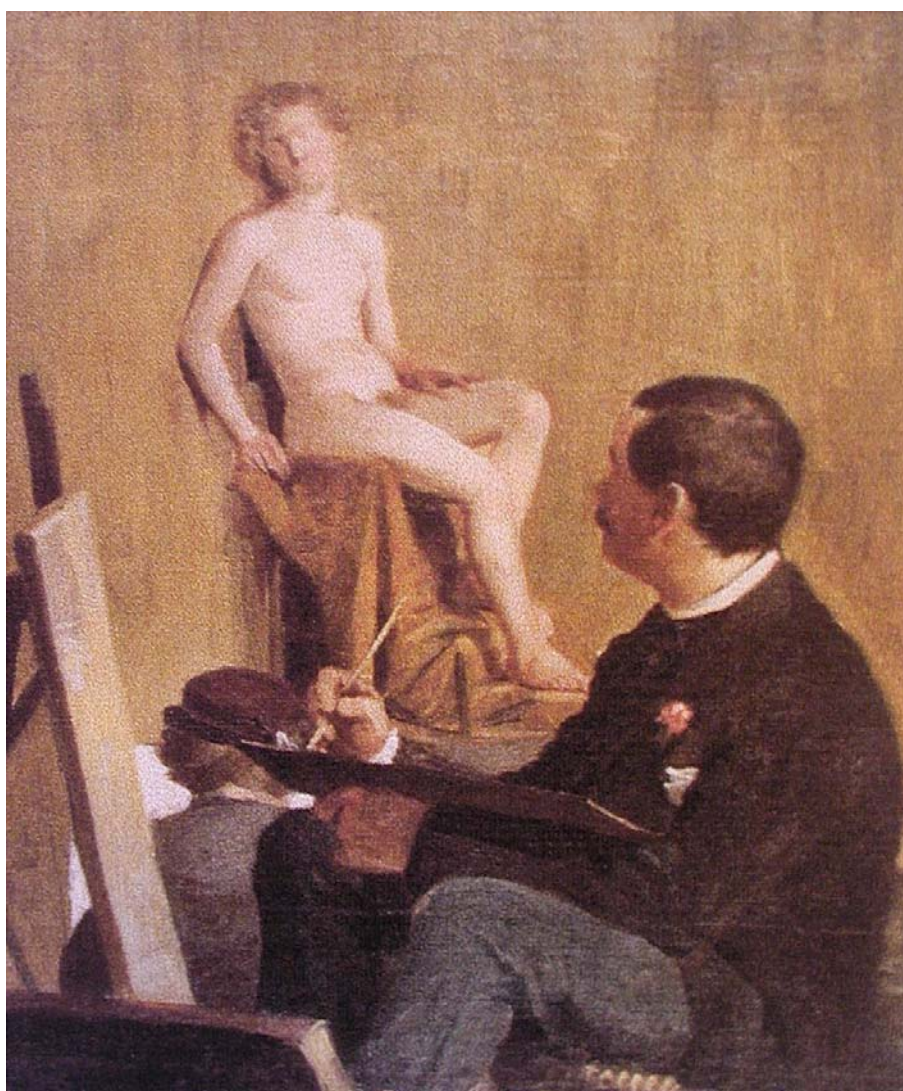


Imagen N° 53: Arturo Michelena, *Cristóbal Rojas en el Taller de la Academia Colarossi*.

A partir de la formación del Círculo de Bellas Artes, el desnudo como género pictórico fue liberado del simbolismo que lo vinculaba con la narración de una historia. Los artistas del Círculo comenzaron a plasmar desnudos por el

²⁴⁵ María Cristina Capriles, *Op.cit.* p. 45.

simple hecho de ser un motivo plásticamente hermoso, logrando separar al desnudo de los temas simbólicos y alegóricos a los que tradicionalmente se encontraban relacionados, lo que permitió desarrollar el motivo principalmente por su belleza plástica y no por la historia o anécdota representada. Esto hizo que la imagen pudiese transmitir un mensaje más autónomo. De esta manera, el desnudo fue aceptado como un motivo, despojado de los prejuicios que anteriormente recaían sobre él.

*Estos artistas no fueron siempre, con exclusividad, paisajistas, como se ha creído; hicieron pintura figurativa, en cuyo origen está el estudio anatómico siguiendo el modelo desnudo, práctica que se hizo habitual en la Academia desde comienzos de siglo.*²⁴⁶

Ya observamos que el tema alegórico constituía la única manera con la que contaban los artistas para representar la figura humana desnuda sin que la obra fuese mal interpretada. Sin embargo, constituyó el paso inicial para incorporar el desnudo como motivo válido y suficiente, gracias a ello surge una temática alternativa. La figura femenina desnuda logra alcanzar un fin en sí misma, y es la premisa indispensable para el nacimiento de aquello que podemos definir como desnudo moderno.

*La generación del Círculo de Bellas Artes, aun cuando vaya a parcializarse por géneros “al aire libre”, como el paisaje, no dejará de experimentar el desnudo femenino, liberado ahora de los convencionalismos literarios y simbólicos. Es, posiblemente, el momento en que el desnudo asume su valor plástico más puro*²⁴⁷.

Los artistas del Círculo de Bellas Artes pintaron en vivo modelos desnudas. Que aparecen dibujadas por Cabré, Monsanto, Reverón, Monasterios, Marcelo Vidal y Próspero Martínez.²⁴⁸ Fue dibujada por Cabré, Monsanto, Reverón, Monasterios, Marcelo Vidal y Próspero Martínez. *La imagen de la modelo ha quedado para la historia en una singular foto de grupo en la que aparecen los jóvenes pintores [...] todos al caballete en mitad de una sesión de dibujo al natural*²⁴⁹ (Imagen N° 34).

²⁴⁶ Juan Calzadilla. *Op.cit.* p. 213.

²⁴⁷ Roldán Esteva Grillet. *Desnudos no, Por Favor.* p. 48.

²⁴⁸ Luis Alfredo López Méndez, *Op.cit.* p. 25.

²⁴⁹ Roldán Esteva-Grillet, *Op.cit.* p. 48.



Imagen N° 34: Taller del Círculo de Bellas Artes, Caracas

La primera vez que se logró conseguir un modelo femenino que posara desnudo, fue un verdadero acontecimiento. El modelo se llamaba Rosa Amelia Montiel y era una mujer joven de hermosos senos, cabellos negros, un poco gorda (era el gusto de la época) y sobre todo afable, siempre risueña. Muchos apuntes y dibujos de Rosa Amelia deben existir, elaborados por Cabré, Monsanto, Reverón, Monasterios, Marcelo Vidal y Próspero Martínez²⁵⁰

Luego, pintaron una nueva modelo, también joven y hermosa, de nombre Águeda. Los artistas se dedicaron a pintarla, a estudiar su anatomía y perfeccionar su técnica, hasta que el local en donde trabajaban en 1917, conocido como “Cajón de monos” fue allanado precisamente por causa del desnudo. Lamentablemente, son pocas las obras de desnudos que se conservan de los artistas del Círculo de Bellas Artes.

3.1.2.1. LUIS ALFREDO LÓPEZ MÉNDEZ

En el Círculo de Bellas Artes, López Méndez asistió a las lecciones de dibujo con modelos en vivo, las cuales se llevaban a cabo en el *foyer* del Teatro Calcaño. *El desnudo es uno de los temas mejor logrados por López Méndez a lo largo de su trayectoria artística.*²⁵¹

²⁵⁰ Luis Alfredo López Méndez, *Op. Cit.* p. 25

²⁵¹ *Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Op.cit.* p. 13.

Luis Alfredo López Méndez, por su corta edad en tiempos del Círculo, representaba un problema moral ante la modelo, como pasará luego con Héctor Poleo y Pedro Centeno Vallenilla, casi niños, a su ingreso a la Academia. López Méndez y Marco Castillo se dedicarán con ahínco al género del desnudo. Ciertamente en López Méndez habrá más decorativismo, nada de la inefabilidad reveroniana²⁵².

Desde sus primeros desnudos, se logró observar como la figura alcanzó todo el protagonismo dentro de la composición. En sus representaciones, la figura aparece como una densa materialidad corpórea, como se percibe en su obra de 1916 titulada *Desnudo* (Imagen N° 54). El artista empleó una pincelada corta y poco elaborada para su ejecución, dejando incluso en la figura un delineado oscuro, en contraposición al trabajo pulido de la piel y los característicos detalles de las pinturas académicas.



Imagen N° 54: Luis Alfredo López Méndez, *Desnudo*.

²⁵² Roldán Esteva-Grillet, *Op.cit.* p. 49.

3.1.3 NATURALEZAS MUERTAS

La naturaleza muerta es un género artístico que engloba varias temáticas, por lo general, está constituida por objetos inanimados, elementos cotidianos de origen natural, como pueden ser: animales de caza, frutas, flores, plantas y alimentos, entre otros; o aquellos elaborados por el hombre, como por ejemplo: antigüedades, libros, utensilios de cocina, joyas, etc. Solos o combinados, se encuentran dispuestos o arreglados en un espacio determinado, permitiéndole al artista una mayor libertad en el momento disponer de ellos dentro de la composición.

Los orígenes de este género ampliamente representado se remontan hasta la Antigüedad. Sin embargo, con el surgimiento de las academias europeas, principalmente la francesa, la importancia de la naturaleza muerta comenzó a decaer, debido a la jerarquía que establecieron aquellas instituciones respecto a los diversos temas pictóricos. Para la época, cuando los temas históricos, alegóricos, mitológicos y religiosos alcanzaban la mayor importancia dentro de la pintura, a diferencia de las naturalezas muertas que poseían el menor rango dentro del reconocimiento artístico.

Esto se vio reflejado en la Academia venezolana, la cual tomó como modelo la forma de enseñanza de la francesa, y en consecuencia, también seguía la jerarquía establecida por esta institución. De ello se desprende que, las naturalezas muertas tampoco se encontraban dentro de las prioridades del Estado, por las razones que ya conocemos. Sin embargo, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas, dos de nuestros mayores exponentes de la pintura académica, incursionaron en esta temática.

Arturo Michelena pintó varias obras aisladas de este género, entre las que figuran: *La Rosa* (Imagen N° 13), una composición sencilla, de poca profundidad y perspectiva, en donde predomina el tono verde amarillento luminoso pero no muy brillante del fondo, contrastando con el color rojizo de la rosa, en donde el artista resuelve la composición mediante una pincelada rápida y sin mucho detalle.

Malvas locas y una rosa (Imagen N° 55), es otra obra pintada por Michelena en Venezuela, durante la etapa en la cual requería cuidados médicos por su debilitada salud. En esta pieza, planteó una composición clásica, dada su formación académica, con tonalidades sobrias y un mayor uso del detalle. Por último tenemos, *Muchacha con flores: Mariposas* (Imagen N° 56), una delicada y diferente composición, plasmada con colores pasteles, que le otorgan un carácter fresco y espontáneo a la pieza.

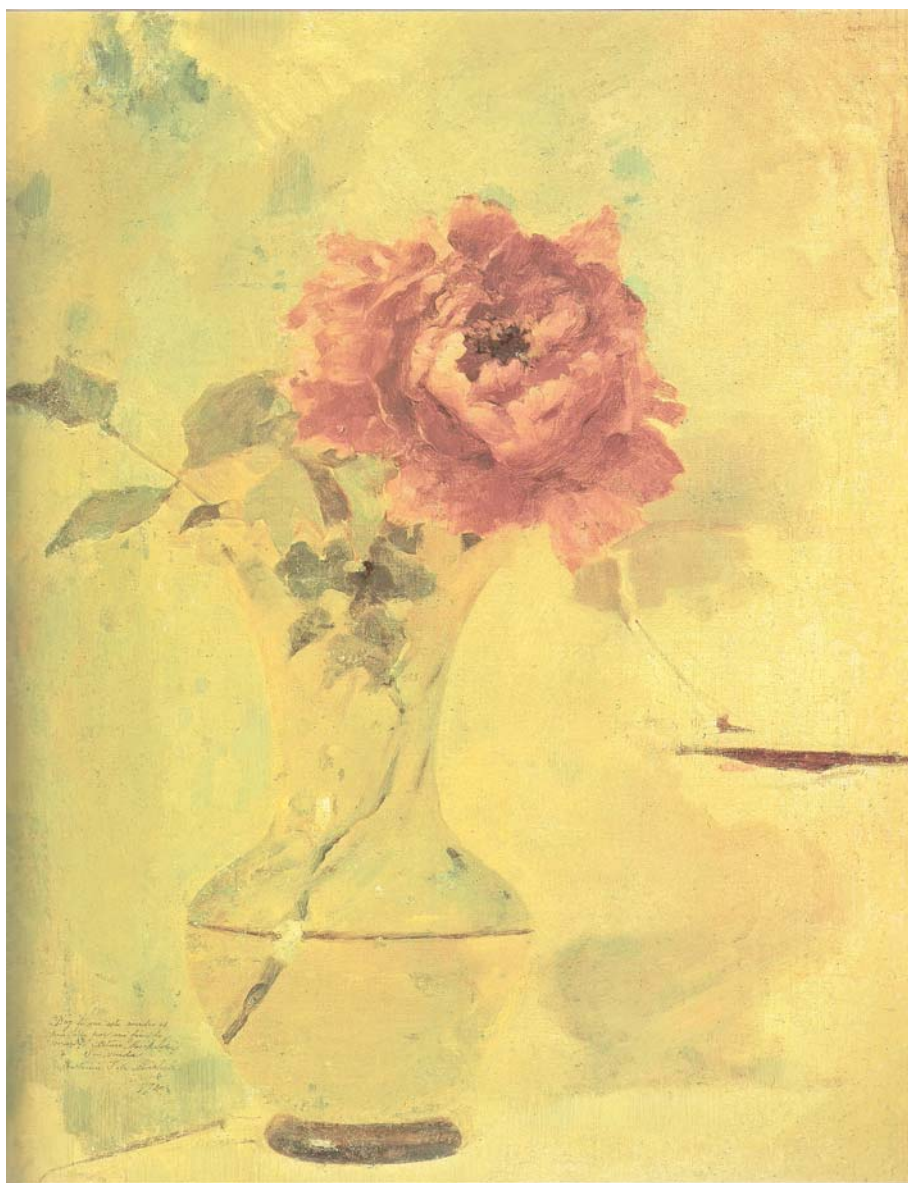


Imagen N° 13: Arturo Michelena, *La Rosa*.



Imagen N° 55: Arturo Michelena, *Malvas locas y una rosa*.



Imagen N° 56: Arturo Michelena, *Muchacha con flores: Mariposas*.

Dos de las obras realizadas por Cristóbal Rojas fueron: *Flores* (Imagen N° 15) y *Naturaleza muerta con libro abierto* (Imagen N° 17), en ellas se percibe su inclinación hacia el naturalismo. En la primera, observamos una composición sencilla, en la cual el artista hace énfasis en los detalles de las flores y en el entramado de la tela que se encuentra en un primer plano. En cambio en la segunda, nos ofrece una escena cuyos objetos están dispuestos

siguiendo los cánones clásicos de la Academia. Sin embargo, en ambas escenas se observa la cromática característica empleada por Rojas, en la cual predominaban tonos oscuros.



Imagen N° 15: Cristóbal Rojas, *Flores*.



Imagen N° 17: Cristóbal Rojas, *Naturaleza muerta con libro abierto*.

En Europa a finales del siglo XIX, los impresionistas y los posimpresionistas retomaron nuevamente las naturalezas muertas como tema de sus obras. Para ellos, la temática era un medio para aplicar su técnica, la experimentación de la pincelada y la aplicación del color. Estos artistas tomaban como referencia los colores de la naturaleza, aunque reinterpretaron los tonos para crear sus propias armonías, tal como hizo Claude Monet en *Bodegón con peras y uvas* (Imagen N° 57).



Imagen N° 57: Claude Monet, *Bodegón con peras y uvas*.

3.1.3.1. FEDERICO BRANDT

Federico Brandt encontró dentro de este tema pictórico, la posibilidad de plasmar la belleza intrínseca que se encontraba en la intimidad de los objetos, así como las sensaciones producidas por el ambiente doméstico que representaba. Dichos objetos le ofrecían infinitas oportunidades para explorar diferentes texturas, luces, sombras y colores. *Para Brandt esos materiales tenían como otra intención objetiva. Para él transmitían mensajes especiales de intimidad y emoción*²⁵³ por lo que se lo consideró como el primer pintor intimista en Venezuela.

Por lo general, Brandt realizó sus cuadros en dimensiones bastante reducidas, las cuales parecen responder a ciertas normas y a su propio estilo de vida. *En su estilo tan peculiar y atractivo [...], a veces se observan ciertos compromisos cezannianos, a pesar de mantener siempre una gran economía de color y de composición*²⁵⁴. El artista realizó sus obras con una pincelada esquematizada o yuxtapuesta, en las cuales empleaba poco pigmento, permitiendo ver cada uno de los trazos y de las manchas de color, con los cuales elaboró de forma sencilla cada elemento, como se puede apreciar en *Florero con rosas y collar* (Imagen N° 58) y en *Reliquias coloniales* (Imagen N° 59).

*Hay una progresiva depuración para eliminar de su paleta los rasgos de índole realista, adquiridos en su formación académica y la naturaleza muerta se transforma en un tema básico de su pintura desde ese momento. De las formas románticas heredadas de Rivero Sanabria y Abdón Pinto, pasa a una pintura más vigorosa y cromática, donde desaparecen la atmósfera oscura y los contornos mezclados en la paleta del taller para dejar espacio a los planos del color puro*²⁵⁵.

Además, Brandt sustituye el detalle por la pincelada, otorgándole una cualidad sintética a su pintura, contrario a su formación académica decimonónica, la cual busca el detallismo en cada forma, así como la representación de la anécdota.

²⁵³ Alfredo Boulton, *Op.cit.* p. 286.

²⁵⁴ Alfredo Boulton, *Ibid.* p. 288.

²⁵⁵ *Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Op.cit.* p. 11.



Imagen N° 58: Federico Brandt, *Florero con rosas y collar*.



Imagen N° 59: Federico Brandt, *Reliquias coloniales*.

Brandt desarrolló un estilo particular, seleccionando temas que no eran de la preferencia del momento como lo fueron las interiores y las naturalezas muertas. Además, la vitalidad de los colores y el uso de un delineado oscuro en los contornos, son características distintivas de su obra, lo que lo diferencia de los demás pintores del Círculo de Bellas Artes. Tal como comienza a apreciarse en obra a partir de 1915, como se observa en *Flores con guitarra* (Imagen N° 60).



Imagen N° 60: Federico Brandt, *Flores con guitarra*.

Mediante el fuerte trazo de los contornos de las líneas del volumen y de la utilización de vibrantes colores, el pintor construyó en el lienzo los diversos planos de sus “interiores” donde muestra los objetos más íntimos: la cama, la mesa, los cuadros, los pinceles²⁵⁶.

Brandt enmarca y delimita los objetos con un delineado contorno de fuerte trazo negro – rasgo éste presente también en la pintura de Cézanne – que será el elemento de expresión característico de su obra [...], el cual se consolidará a medida que su estilo se vuelve más constructivo, convirtiéndose en un trazo más firme y libre. Este trazo es un rasgo moderno que reafirma la concepción poética de la pintura en la cual el arte no tiene como finalidad

²⁵⁶ Los maestros del Círculo de Bellas Artes. Op.cit. p. 11.

imitar la realidad, sino revelarla. De esta manera, la pintura de Brandt se conecta con las fuentes de arte moderno que han originado la mayoría de las corrientes pictóricas después de 1900, desde el fauvismo hasta el constructivismo²⁵⁷.

El paisaje como género pictórico pasó de convertirse en simple ambientación o fondo de las obras de carácter heroico generadas durante el período académico venezolano, a protagonista destacado en las obras de los innovadores artistas del Círculo de Bellas Artes.

Los cambios no sólo se vieron evidenciados en la importancia del tema sino en la elaboración de la obra, ya que se sustituyó la pincelada detallista y pulida de la academia por una más suelta, libre, manchada y espontánea, con lo que se recrea la expresividad de la naturaleza a través del ojo del pintor. Por su parte, los colores dejaron de ser oscuros y sombríos, y se transformaron en vívidos reflejos de la luz tropical.

La aplicación del color, a diferencia de como se practicaba en el período académico, empezó a llevarse a cabo directamente sobre el lienzo, permitiendo lograr efectos visuales hasta ahora desconocidos en Venezuela.

Por su parte, la utilización en Venezuela del desnudo, desprovisto de simbolismos y temas alegóricos resultó novedoso. En consecuencia y para cuanto respecta a los desnudos femeninos, es posible y frecuente la representación de la sensualidad sin fingimientos; lo cual significó un gran paso, sobre todo ante una sociedad cuyas concepciones morales y culturales no estaban habituadas a la apreciación de desnudos artísticos tomados como motivos plásticamente hermosos.

En Venezuela, los artistas del Círculo de Bellas Artes se mostraron interés por la pintura en vivo, para la cual utilizaron modelos desnudas, tal y como se practicaba en Europa de forma muy relevante y que significó una premisa importante en el nacimiento del desnudo moderno.

²⁵⁷ *Ibídem.*

Por último, las naturalezas muertas, que fueron jerárquicamente el género menos trabajado por los pintores de la Academia, fueron para los miembros del Círculo de Bellas Artes el medio ideal para la experimentación de texturas, luces, sombras y colores; usaban para ello pinceladas yuxtapuestas, sintetizaban las formas de la naturaleza y eliminaban el detalle académico.

CONCLUSIONES

Pese a la corta vida del Círculo de Bellas Artes como agrupación activa, su legado y los cambios que logró introducir en la tradición pictórica venezolana fueron trascendentales, no solo en su época sino en lo futuro. La iniciativa de sus miembros logró cambiar tanto la temática como la técnica de las obras realizadas, para dar inicio a una etapa de modernidad pictórica en el país.

Los miembros del Círculo de Bellas Artes se apartaron del realismo de la Academia y de sus simbolismos, gracias a su interés por experimentar una renovada pintura al aire libre, más sensorial, libre y diversificada, nutrida por las experiencias y sensaciones de los artistas, quienes desarrollaron sus obras en función de la personal percepción de la realidad de cada uno.

Es, propiamente dicho, el carácter sensorial y menos analítico de las obras lo que permitió alcanzar la soberanía en la pintura, haciéndola valiosa en sí misma y no por el tema, ni por el simbolismo en ella representado. Es a partir de entonces cuando el carácter estético de la obra en sí, la convierte en motivo suficiente para su realización, libre de las ataduras del academicismo.

De este modo, los temas que antes eran básicamente narrativos se transformaron en paisajes, naturalezas muertas y figura humana, y de esta última, en particular, los desnudos femeninos. Todos bajo la exaltación de la belleza pura y la libertad de las ideas como pilares fundamentales de la expresión del arte, consagrado cada uno de ellos como género independiente abierto a los admiradores del arte, y no únicamente a disposición del Estado y sus objetivos.

Considerando las obras realizadas por los miembros del Círculo de Bellas Artes, la temática más trabajada por ellos fue el paisaje. A partir de entonces, dejó de ser una simple ambientación de los motivos que se representaron a mediados del siglo XIX y pasó a interpretar un papel protagónico en el nuevo arte venezolano. Fueron varios los motivos predilectos

por los miembros del Círculo de Bellas Artes, no sólo como paisajes a gran escala (Cerro El Ávila, el Mar Caribe y el Valle de Caracas), sino también de los elementos que conforman la naturaleza autóctona (el apamate, el araguaney, el samán, entre otros) todos bajo la característica luz del trópico.

Las otras dos temáticas por ellos desarrolladas fueron el desnudo y las naturalezas muertas. En cuanto al desnudo, se rompe el simbolismo de la academia para admirar y explotar un motivo estéticamente hermoso válido por sí mismo. Por su parte, las naturalezas muertas, escasamente presentes durante el período académico, son utilizadas de manera intimista dando valor artístico a elementos de la cotidianidad hasta entonces no eran considerados como sujetos de inspiración pictórica, pero sí capaces de producir sensaciones asociadas a los ambientes domésticos y la simplicidad de los objetos.

En cuanto a técnica, y debido a la influencia impresionista, la pincelada de los artistas se volvió más libre, suelta y menos detallista; caracterizada por un trazo yuxtapuesto, con el uso de manchas de colores con tonos complementarios mucho más vivos que los utilizados anteriormente, recreando la expresividad de la naturaleza a través del ojo artístico.

El uso del color hizo a las obras expresivas, al realzar su proximidad al artista y sus sentimientos, por ello los tonos oscuros y grisáceos predominantes en la pintura académica se transformaron en vívidos colores, capaces de realzar tanto las luces como las sombras de la observación directa de la naturaleza de acuerdo con la percepción del artista, la cual hizo que el color predominara sobre el dibujo.

En consecuencia, el Círculo de Bellas Artes dio inicio a un enfoque que puede ser considerado como el origen de un arte propio y nacional. A pesar de que su vida fue de apenas cinco años, dicha organización contribuyó notablemente al redimensionamiento del arte venezolano en todas sus facetas, transformó su presente y echó las bases para su futuro.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- ❧ Imagen N° 1: Patio de la Academia de Bellas Artes, Caracas.
- ❧ Imagen N° 2: Martín Tovar y Tovar, *Juana Verrué*. Óleo sobre tela, 65 x 54,5 cm., 1877. Colección Galería de Arte Nacional.
- ❧ Imagen N° 3: Martín Tovar y Tovar, *Primer boceto para la Firma del Acta de Independencia*. Óleo sobre tela, 45,2 x 66,5 cm., 1876. Colección Galería de Arte Nacional.
- ❧ Imagen N° 4: Martín Tovar y Tovar, *Firma del Acta de Independencia*. Óleo sobre tela, 500 x 600 cm., 1883. Colección Consejo Municipal del Distrito Federal.
- ❧ Imagen N° 5: Martín Tovar y Tovar, *El Ávila desde Gamboa*. Óleo sobre tela, 46,5 x 83,5 cm., s/f. Colección Consejo Municipal del Distrito Federal.
- ❧ Imagen N° 6: Martín Tovar y Tovar, *Macuto*. Óleo sobre tela, 34 x 58 cm., 1885. Colección Galería de Arte Nacional.
- ❧ Imagen N° 7: Arturo Michelena, *El gato*. Óleo sobre tela, 27 x 24,9 cm., s/f. Banco Industrial de Venezuela.
- ❧ Imagen N° 8: Arturo Michelena, *Leda y el cisne*. Óleo sobre tela, 33 x 41,3 cm., 1887. Colección Galería de Arte Nacional.
- ❧ Imagen N° 9: Arturo Michelena, *Retrato ecuestre de Bolívar*. Óleo sobre tela, 300,5 x 211 cm., 1888. Colección Galería de Arte Nacional.
- ❧ Imagen N° 10: Arturo Michelena, *Desnudo*. Óleo sobre tela, 72,2 x 48,4 cm., h. 1889. Banco Industrial de Venezuela.
- ❧ Imagen N° 11: Arturo Michelena, *Paisaje de Playa, Villiers sur-Mer*. Óleo sobre tela, 46 x 52,5 cm., 1892. Colección Banco Industrial de Venezuela.
- ❧ Imagen N° 12: Arturo Michelena, *Pentesilea*. Óleo sobre tela, 448 x 659 cm., 1891. Colección Instituto Autónomo Círculo Militar de las Fuerzas Armadas, Caracas.

- ☞ Imagen N° 13: Arturo Michelena, *La Rosa*. Óleo sobre tela, 67 x 48,5 cm., 1891. Colección Galería de Arte Nacional.
- ☞ Imagen N° 14: Cristóbal Rojas, *Ruinas de Cúa después del Terremoto de 1812*. Óleo sobre tela, 34,5 x 43 cm., 1882.
- ☞ Imagen N° 15: Cristóbal Rojas, *Flores*. Óleo sobre tela, 81,2 x 59,9 cm., 1882. Colección Galería de Arte Nacional.
- ☞ Imagen N° 16: Cristóbal Rojas, *La muerte de Girardot en Bárbula*. Óleo sobre tela, 287 x 217 cm., 1883.
- ☞ Imagen N° 17: Cristóbal Rojas, *Naturaleza muerta con libro abierto*. Óleo sobre tela, 60 x 81 cm., 1885. Colección Galería de Arte Nacional.
- ☞ Imagen N° 18: Cristóbal Rojas, *La Taberna*. Óleo sobre tela, 212 x 272 cm., 1887. Colección Galería de Arte Nacional.
- ☞ Imagen N° 19: Cristóbal Rojas, *Dante y Beatriz a orillas del Leteo*. Óleo sobre tela, 297 x 428 cm., 1890. Colección Galería de Arte Nacional.
- ☞ Imagen N° 20: Cristóbal Rojas, *Techos de París*. Óleo sobre tela, 24 x 33,5 cm., 1889. Colección Galería de Arte Nacional.
- ☞ Imagen N° 21: Firmas del documento de solicitud ante el Ministerio de Educación Nacional, la reforma de la Academia de Bellas Artes. Tomado de Luís Alfredo López Méndez, *El Círculo de Bellas Artes*. p. 7.
- ☞ Imagen N° 22: (De izquierda a derecha) Manuel Segundo Sánchez, Santiago Key Ayala, Julio Planchart, A. E. Monsanto, Samys Mützner, Manuel Cabré, Federico Brandt y Enrique Planchart, en 1918.
- ☞ Imagen N° 23: Federico Brandt, *Patio de la casa de los López Méndez*. Óleo sobre tela, 49 x 34 cm., 1915. Colección privada.
- ☞ Imagen N° 24: Manuel Cabré, *Estribaciones del Ávila y tejería*. Óleo sobre tela, 33 x 48,5 cm., 1914. Colección privada.
- ☞ Imagen N° 25: Federico Brandt, *Recolección de trigo en Valle Abajo*. Óleo sobre tela, 44 x 57 cm., 1917. Colección privada.
- ☞ Imagen N° 26: Armando Reverón, *Josefina en el jardín*. Óleo sobre tela, 47,8 x 76,1 cm., 1909. Colección privada.

- ☞ Imagen N° 27: Armando Reverón, *Fantasia del mercado de Caracas*. Óleo sobre tela, 62,5 x 84 cm., 1911. Colección privada.
- ☞ Imagen N° 28: Federico Brandt, *Patio de la Academia de Bellas Artes*. Óleo sobre tela, 65 x 50 cm., ^{s/f}. Colección privada.
- ☞ Imagen N° 29: Federico Brandt, *Isaac bendice a Jacob*. Óleo sobre tela, 122 x 82 cm., 1898. Colección Museo de Bellas Artes, Caracas.
- ☞ Imagen N° 30: Los premios del Concurso de la Academia de Bellas Artes en 1899 (de izquierda a derecha) Mariano Herrera Tovar (arquitecto), Lorenzo González (escultor), Manuel María Betancourt (músico) y Federico Brandt (pintor).
- ☞ Imagen N° 31: Federico Brandt, *Playa con barcas*. Óleo sobre tela, 30 x 22 cm., 1907. Colección del Sr. Augusto Márquez Cañizales y Señora.
- ☞ Imagen N° 32: Federico Brandt, *Julia y sus juguetes*, Óleo sobre tela, 1905. Colección del Sr. Augusto Márquez Cañizales y Señora.
- ☞ Imagen N° 33: Alfredo López Méndez, *Patio de la Academia de Bellas Artes*. Óleo sobre tela, 24,5 x 30 cm., 1916. Colección privada.
- ☞ Imagen N° 34: Taller del Círculo de Bellas Artes, Caracas
- ☞ Imagen N° 35: Manuel Cabré, *Paisaje de Sabana del Blanco*. Óleo sobre tela, 110 x 198 cm., 1908. Colección del Consejo Municipal del Distrito Federal, Caracas.
- ☞ Imagen N° 36: Manuel Cabré, *Retrato de Fernando Paz Castillo*. Óleo sobre tela, 69,3 x 47 cm., 1913. Colección privada.
- ☞ Imagen N° 37: Antonio Herrera Toro, *Apunte para la Batalla de Carabobo*. Lápiz y tinta china sobre papel, 36 x 220 cm., 1853, Colección Cecilia de Martínez.
- ☞ Imagen N° 38: Arturo Michelena, *Paisaje de San Bernardino*. Óleo sobre tela, 26 x 34 cm., 1893. Colección Museo Arturo Michelena.
- ☞ Imagen N° 39: Arturo Michelena, *Paisaje de El Paraíso*. Óleo sobre tela, 52 x 60 cm., 1890. Colección Fundación John Boulton.
- ☞ Imagen N° 40: Armando Reverón, *Paisaje del Calvario*. Óleo sobre tela, 26 x 32 cm., 1915. Colección Fundación Museos Nacionales.

- ☞ Imagen N° 41: Luis Alfredo López Méndez, *Paisaje*. Óleo sobre tela, 20 x 24 cm., 1915. Colección Pablo Benavides.
- ☞ Imagen N° 42: Manuel Cabré, *Paisaje*. Óleo sobre tela, 34 x 24 cm., 1914. Colección particular.
- ☞ Imagen N° 43: Manuel Cabré, *Fragmento del Ávila*. Óleo sobre tela, 23 x 33 cm., 1914. Colección Sra. Anita Lucca de Arraiz.
- ☞ Imagen N° 44: Manuel Cabré, *El Ávila*. Óleo sobre tela, 50 x 60 cm., 1914. Colección Planchart.
- ☞ Imagen N° 45: Manuel Cabré, *Vista del Guaire*. Óleo sobre tela, 50 x 80 cm., 1915. Sucesión Cristóbal Mendoza.
- ☞ Imagen N° 46: Manuel Cabré, *Puente Dolores*. Óleo sobre tela, 33,5 x 44,5 cm., 1917. Colección particular
- ☞ Imagen N° 47: Manuel Cabré, *Los terrenos de los Zuloaga en El Paraíso*. Óleo sobre tela, 78,5 x 109 cm., 1917. Colección particular.
- ☞ Imagen N° 48: Manuel Cabré, *Paraíso de Arauco*. Óleo sobre tela, 37x 51 cm., 1917. Gobernación del Distrito Federal.
- ☞ Imagen N° 49: Manuel Cabré, *Paraíso de Gamboa*. Óleo sobre tela, 72 x 105 cm., 1916. Colección particular.
- ☞ Imagen N° 50: Pierre-Auguste Rendir, *Desnudo (Anna), Nue (Anna)*. Óleo sobre tela, 92 x 73 cm., 1876. Museo Pushkin, Moscú.
- ☞ Imagen N° 51: Édouard Manet, *El almuerzo sobre la hierba, (Le déjeuner sur l'herbe)*. Óleo sobre tela, 208 x 264,5 cm., 1863. Museo Orsay, Paris.
- ☞ Imagen N° 52: Paul Gauguin, *Estudio de desnudo o Suzanne cosiendo, (Etude de nu ou Suzanne cousant)*. Óleo sobre tela, 111,4 x 79,5 cm., 1880. Carlsberg Glyptotek, Copenhagen.
- ☞ Imagen N° 53: Arturo Michelena, *Cristóbal Rojas en el Taller de la Academia Colarossi*. Óleo sobre tela encolado a cartón, 33,5 x 41 cm., 1885. Banco Industrial de Venezuela.
- ☞ Imagen N° 54: Luis Alfredo López Méndez, *Desnudo*. Óleo sobre tela, 48 x 40 cm., 1916. Colección Jorge Bezara.

- ☞ Imagen N° 55: Arturo Michelena, *Malvas locas y una rosa*. Óleo sobre tela, 74 x 24 cm., 1894. Banco Industrial de Venezuela.
- ☞ Imagen N° 56: Arturo Michelena, *Muchacha con flores: Mariposas*. Óleo sobre tela, 53 x 45 cm., 1896. Banco Industrial de Venezuela.
- ☞ Imagen N° 57: Claude Monet, *Bodegón con peras y uvas (Nature morte avec poires et raisins)*. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm., 1880. Hamburger Kunsthalle.
- ☞ Imagen N° 58: Federico Brandt, *Florero con rosas y collar*. Óleo sobre tela, 42 x 33 cm., 1916. Colección particular.
- ☞ Imagen N° 59: Federico Brandt, *Reliquias coloniales*. Óleo sobre tela, 72,8 x 93,8 cm., 1917. Colección Museo de Bellas Artes, Caracas.
- ☞ Imagen N° 60: Federico Brandt, *Flores con guitarra*. Óleo sobre tela, 52 x 69 cm., 1915. Colección privada.

LISTA DE REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

- ☞ ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- ☞ AMENGUAL, Alberto, *Manuel Cabré*, Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela, 1983.
- ☞ _____, *Manuel Cabré: El Niño*, Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela, 1983.
- ☞ *Armando Reverón: Guía de estudio*, Editorial Ex Libris, Caracas, Venezuela, 2005.
- ☞ ARRAIZ, Rafael, *Venezuela: 1830 a nuestros días*, Editorial Noray, C.A., 2007.
- ☞ ARROYO C. Miguel G, *Breve introducción a la pintura venezolana*, Temas culturales venezolanos, Serie I, ^s/f.
- ☞ BARGALLÓ C., Pedro, *Arturo Michelena*. Caracas, Publicaciones del Banco Industrial de Venezuela.
- ☞ BAYÓN, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cientismo, artes de la acción [1940-1972]*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- ☞ BOULTON, Alfredo, *Compendio de la Historia de la Pintura en Venezuela*, Caracas, Banco Mercantil y Agrícola, ^s/f.
- ☞ _____, *Historia abreviada de la pintura en Venezuela*, Tomo II Época nacional, Caracas, Monte Ávila Editores C. A., 1971.
- ☞ _____, *Historia de la pintura en Venezuela*, Tomo II, Caracas, Editorial Arte, 1964.
- ☞ _____, *La obra de Armando Reverón*, Edición de la Fundación Neumann, Editorial Arte, Caracas, Venezuela, 1966.

- ❧ _____, *La obra de Armando Reverón*, Editorial La Prensa Venezolana de Editorial de Arte, Caracas, Venezuela, 1966.
- ❧ _____, *La obra de Rafael Monasterios*, Caracas, 1969.
- ❧ _____, *La pintura en Venezuela*, Macanao, Caracas, 1987.
- ❧ _____, *Mirar a Reverón*, Macanao Ediciones, Caracas, Venezuela, 1990.
- ❧ BUSSAGLI, Marco, *El cuerpo humano: Anatomía y simbolismo*, Col. Los Diccionarios del Arte, Ediciones Grijalbo (Electa), 2006.
- ❧ CALZADILLA, Juan y Perán Erminy, *Pintura venezolana de los Siglos XIX y XX*, Editorial La Huella, Caracas, 1975.
- ❧ CALZADILLA, Juan, *Armando Reverón*, Ediciones Corpoven, Gráficas Armitano, Caracas, 1972.
- ❧ _____, *Arturo Michelena*. Caracas Ernesto Armitano, Editor, 1973.
- ❧ _____, *Cabré*, Publicado por Sidor, Venezuela, 1980.
- ❧ _____, *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*, Bilbao, España, Editorial Elexpuru, 1982.
- ❧ _____, *Cristóbal Rojas*, SIDOR, 1978.
- ❧ _____, *El arte en Venezuela*, Círculo Musical, Caracas, Venezuela, 1967.
- ❧ _____, *Espacio y tiempo del dibujo en Venezuela*, Ediciones Maraven, Caracas, Venezuela, 1981
- ❧ _____, *Federico Brandt*, Armitano Editores C.A., Caracas, Venezuela, 1990.
- ❧ _____, *Obras antológicas de la Galería de Arte Nacional*, CVG-Siderurgica del Orinoco C.A., Sidor, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1981.
- ❧ _____, *Obras singulares del Arte en Venezuela: La gran enciclopedia venezolana*, Euzkoamericana de Ediciones C.A. y Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, Caracas, Venezuela, Volumen 1, 1979.

- ❧ _____, *Pintores Venezolanos*, Caracas, Ediciones EDIME, 1962.
- ❧ _____, *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*, Caracas, Inversiones Barquin, 1975.
- ❧ _____, *Rafael Monasterios*, Publicaciones del Ministerio de Educación y Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1962.
- ❧ _____, *Reverón, voces y demonios*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A., Caracas, Venezuela, 1998.
- ❧ _____, *Una visión de la pintura venezolana*, México, Tallares Gráficos de Librería Madero, 1931.
- ❧ CAPRILES, María Cristina y otros, *Arturo Michelena: Su obra y su tiempo*, Colección Banco industrial de Venezuela, Caracas, 1986.
- ❧ _____, *Colección de Pinturas, Dibujos y Estampas del Siglo XIX*, Fundación Galería de Arte Nacional (Serie Catálogo General), Caracas Venezuela, 1993.
- ❧ DÍAZ L., Raúl, (comp.) *Armando Reverón, 10 ensayos*, Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas, Venezuela, 1975.
- ❧ _____, *Diccionario de las artes visuales en Venezuela*, Galería de Arte Nacional, Caracas, Monte Ávila, 1983.
- ❧ ELDERFIELD, John y Pérez-Oramas, Luis, *Armando Reverón*, The Museum of Modern Art, New York, 2007.
- ❧ ESTEVA-GRILLET, Roldán, *Desnudos no, por favor*, Alfadil Ediciones, Caracas, Venezuela, 1991.
- ❧ _____, *Rafael Monasterios, un artista de su tiempo*, Fondo Editorial Tropykos, Caracas, Venezuela, 1988.
- ❧ _____, *Siete artistas venezolanos del siglo XX*, Mérida, Venezuela, 1986
- ❧ _____, *Exposición antológica Armando Reverón (1889-1954)*, Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela, 1992.

- ☞ FARÍAS, Haydee, *La autoridad de la sociedad económica de amigos del país en la política gubernamental de 1830-1839*, Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Caracas, Venezuela, 1991.
- ☞ HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- ☞ HURD, Pippa, *Íconos del Arte Erótico*, Editorial Electa, España, 2006.
- ☞ INGO F. Walther y Feist, Peter H., *El Impresionismo*, Editorial Taschen, 2006.
- ☞ JUNYENT, Alberto y otros, *Cristóbal Rojas un pintor venezolano*, Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos, Los Teques, 1991.
- ☞ LÓPEZ M., Luís Alfredo, *El Círculo de Bellas Artes*, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1969.
- ☞ *Los Maestros del Círculo de Bellas Artes: Homenaje a Luis Alfredo López Méndez, Exposición Itinerante (Catálogo)*, Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela, 1993.
- ☞ MARIÑAS O, Luís, *La pintura en Venezuela*, Talleres Gráficos Universitarios, Universidad de los Andes, 1961.
- ☞ MAYZ L. J., *Palabras sobre Arte*, Concejo Nacional de la Cultura, CONAC, Caracas, 1998.
- ☞ NUCETE-SARDI, José, *sobre la pintura y la escultura en Venezuela*, Cooperación Artes Gráficas, Caracas, Venezuela, 1940.
- ☞ *Obras Antológicas de la Galería de Arte Nacional*, Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca, Caracas, (S/F).
- ☞ OTERO SILVA M., *Arte venezolano en las colecciones de la Galería de Arte Nacional y el Museo de Anzoátegui*, Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela, 1993.
- ☞ _____, *El Círculo de Bellas Artes*, Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas: Tipografía Vargas, 1969.

- ❧ PÁEZ, Rafael y otros, *Pintores venezolanos*, Tomos I, II y III, Ediciones Edime, Caracas, Venezuela, ^S/_f.
- ❧ PALOMINO, Antonio., *El Museo pictórico y escala óptica*, Aguilar, Madrid, 1988.
- ❧ PERÁN, Erminy y Juan Calzadilla, *El paisaje como tema en la pintura venezolana*, Edición Especial Compañía Shell de Venezuela, Caracas, Venezuela, 1975.
- ❧ PÉREZ O., Luis Enrique, *Armando Reverón de los prodigios de la luz a los trabajos del arte*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Ímber, Armitano Editores C.A., Caracas, Venezuela, 1989.
- ❧ _____, *Armando Reverón el lugar de los objetos*, Galería de Arte Nacional, Caracas Venezuela, (^S/_F).
- ❧ PINEDA, Rafael, *Armando Reverón*, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Caracas, 1959.
- ❧ PLANCHART, Enrique, *La pintura en Venezuela*, Imprenta López, Buenos Aires, 1956.
- ❧ _____, *Martín Tovar y Tovar*, Edición del Ministerio de Educación, Dirección de cultura, Caracas, Venezuela, 1952.
- ❧ _____, *Tres siglos de pintura venezolana*, Imprenta Nacional, Caracas, Venezuela, 1948.
- ❧ _____, *Tres siglos de pintura venezolana*, Museo de Bellas Artes, Caracas, Imprenta Nacional, 1948.
- ❧ RÍOS, Josefina y otros, *Formación histórico-social de Venezuela*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela, 2002.
- ❧ RODRÍGUEZ, Bélgica, *Luis Alfredo López Méndez*, Armitano Editores C.A., Caracas, Venezuela, 2003.
- ❧ SANTANA, Emilio, *Armando Reverón*, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1967.
- ❧ SERRALLER, Francisco C., *Los espectáculos del arte*, Tusquets editores, España, 1993.

- ☞ SILVA, Carlos, *Historia de la pintura en Venezuela*, Tomos II y III, Armitano Editores, Caracas, Venezuela, 2002.
- ☞ TOLEDO T., Eulalio, *Semblanza de la vida y obra de Arturo Michelena*. Edición del Ejecutivo del Estado Carabobo, Secretaría de Educación y Cultura, 1963.
- ☞ *Visión de la pintura venezolana*, Gobernación del Distrito Federal, Dirección de Cultura, 1975.

HEMEROGRAFÍA

- ☞ MARTÍNEZ, L., *Instalaciones del Círculo de Bellas Artes*, El Universal, Caracas, 4 de septiembre de 1912.
- ☞ TELLO, Jaime, *Notas biográficas*, Montaña Gráfica C.A., Caracas, Venezuela, 1965.
- ☞ MONTENEGRO C., Feliciano, Colegio de la Independencia, Suplemento de la Gaceta de Venezuela, N° 422, 17 de febrero de 1839.

TESIS

- ☞ MOLINA M., Ydalia, *La poética del desnudo en la obra pictórica de Marcos Castillo y Armando Reverón*, Tesis de grado (Lic. Artes. Mención Artes Plásticas) -- Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, 1993.
- ☞ RODRÍGUEZ G., Luis Miguel, *Un acercamiento al paisaje marino en los períodos blanco y sepia de Armando Reverón*, Trabajo de Grado, (Lic. Artes. Mención Artes Plásticas), Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, 1991.

PÁGINAS WEB

- ☞ Roldán Esteva Grillet, *Revisión Histórico-Crítica El Dibujo en Venezuela*, (Editado por Fundarte en 1992, reaparecerá en una próxima compilación en Alfadil el próximo año) <http://av.celarg.org.ve/Dibujo/roldan.htm> [EN LÍNEA] 06 de julio de 2008.
- ☞ Dr. José Enrique López y otros, *La escuela de Caracas y el paisajismo venezolano*. Gaceta Médica Caracas 1999; 107 (I): 109-120. [http://www.anm.org.ve/FTPANM/online/1999/Enero_Marzo/11.%20L%F3pez%20JE%20\(109-120\).pdf](http://www.anm.org.ve/FTPANM/online/1999/Enero_Marzo/11.%20L%F3pez%20JE%20(109-120).pdf) [EN LÍNEA] 09 de febrero de 2009.